

TRACES



*François
Coulon
57*

Université de Liège

N° 15, 2004

Travaux du Centre d'Études Georges Simenon

TRACES

15

En couverture :

Portrait de Simenon par Cocteau (pointe sèche, 1957, 25 × 40 cm)

Coll. Fonds Simenon.

TRACES

15

Simenon et le roman

Actes du colloque
qui s'est tenu à Amiens les 13 et 14 mars 2003

Université de Liège
Centre d'Études Georges Simenon

2004

Comité de gestion du Centre d'Études Georges Simenon

Jacques DUBOIS, Président du Centre
Danielle BAJOMÉE, Directeur du Centre
Christine DELIÈGE, Conservateur du Fonds
Jean-Louis DUMORTIER
Pierre GOTHOT
Jean-Marie KLINKENBERG

Comité de rédaction de *TRACES*

Danielle BAJOMÉE
Jacques DUBOIS
Jean-Marie KLINKENBERG
Christine DELIÈGE
Directeur de publication : Jean-Louis DUMORTIER

TRACES

Les numéros de *Traces* 1 à 14 sont encore disponibles.

Prix au numéro

N ^{os} 1 à 6 et 13	N ^{os} 8 et 15	N ^{os} 7, 9, 11, 12 et 14	N ^o 10
15 €	20 €	25 €	30 €

Diffusion, renseignements, suggestions, envois de manuscrits :

Christine DELIÈGE
Centre Simenon,
TRACES, BÂT. A 2
Place Cockerill, 3
B - 4000 LIÈGE

Téléphone : + 32 (0)4 366 30 22
(0)4 366 52 71
Télécopie : + 32 (0)4 366 45 95
(0)4 366 57 02
E-mail : C.Deliege@ulg.ac.be

Site internet : <http://www.ulg.ac.be/libnet/simenon.htm>

Table des matières

Jean-Louis DUMORTIER, <i>Éditorial</i>	9
Bernard ALAVOINE, <i>Simenon et le roman</i>	11
Danielle BAJOMÉE, <i>La place d'amour (dans la correspondance de Georges et Tigy)</i>	21
Michel LEMOINE, <i>Une prison existentielle</i>	39
Stéphane CHAUDIER, <i>Simenon : poétique de l'imparfait</i>	53
Martial LENGELLÉ, <i>Une lecture poétique de Maigret et le clochard?</i>	63
Patrick BERTHIER, <i>Maigret quand même</i>	73
Benoît DENIS, <i>Simenon et la « crise du roman »</i>	95
Paul MERCIER, <i>Photos souvenirs et énigme romanesque dans deux romans de Simenon.</i> <i>Au rendez-vous des Terre-Neuvas et Les Fantômes du chapelier</i>	107
Laurent FOURCAUT, <i>Simenon : le contrepois de l'« avarice » au vertige de la perte. Première</i> <i>approche : Pietr-le-Letton</i>	121
Jean-Louis DUMORTIER, <i>En être ou pas</i>	141
Jacques LECARME, <i>Coups de foudre pour Le Coup de lune</i>	155
Jean-Baptiste BARONIAN, <i>Simenon cochon</i>	173
Marc LITS, <i>Simenon ou la tentation de la littérature</i>	179

Pierre DELIGNY,
*Figures vivaces entre réalité et fiction. Essai d'inventaire pédigréen
comparatif* 195

Le Fonds Simenon 251

Éditorial

UN MOIS à peine après le colloque de Liège, qui inaugurait l'année Simenon dans le cercle académique, une autre manifestation d'hommage était organisée par le Centre d'études du roman et du romanesque de l'Université de Picardie. C'est là qu'en 1999, à l'initiative du professeur Bernard Alavoine, avait déjà eu lieu la toute première rencontre universitaire française consacrée à Simenon

Le colloque de Liège envisageait la présence de l'écrivain dans son siècle ; celui d'Amiens, dans le droit fil de la rencontre susdite, était centré sur l'œuvre romanesque. Comme Michel Lemoine qui, dans le numéro 11 de *Traces*, avait édité les actes du colloque français intitulé *Modernité de Simenon*, c'est avec plaisir, et dans un esprit de cordiale collaboration entre l'Université de Liège et l'Université de Picardie, que je recueille ici les communications du colloque *Simenon et le roman*. Mon collègue Bernard Alavoine s'étant aimablement chargé de présenter cette manifestation, il me dispense d'en dire davantage. Du moins sur cette partie, la plus importante, de ce quinzième volume de *Traces*.

Quant à l'autre, elle est due à la plume méticuleuse d'un monument d'érudition simenonienne bien connu des lecteurs de notre revue : Pierre Deligny. Il a établi, de tous les personnages peuplant *Pedigree* et de leurs correspondants dans la réalité un inventaire qui, certes, aurait bien trouvé sa place dans le récent volume consacré à l'autofiction de l'écrivain liégeois¹. Seulement voilà : ce récit, hors normes simenoniennes, est très peuplé et Pierre Deligny ne voulait — on le comprend — laisser dans l'ombre aucun des renseignements qu'il a pu glaner. Sa contribution n'a donc malheureusement pas pu être retenue dans un ouvrage déjà surabondant. Mais elle est trop précieuse pour en priver les amateurs que passionnent les rapports entre l'œuvre et la vie de Simenon ; je m'empresse donc de lui faire ici la place qu'elle mérite.

De même qu'il se trouve des esprits grincheux pour déplorer que l'Université momifie sous les bandelettes d'un discours savant un écrivain qui s'est voulu lisible par tous², de même s'en trouvera-t-il peut-être pour regretter qu'une revue universitaire s'ouvre à des recherches où domine l'anecdote biographique. Je laisse ceux-ci comme ceux-là à leurs fantasmes de monopole, convaincu que dans le limon de l'anecdote, il se trouve des pépites. Ne s'en trouverait-il pas d'ailleurs, que je ne vois nulle raison de frapper d'ostracisme des recherches menées avec une rigueur exemplaire et dont les résultats intéressent une partie de notre lectorat.

Jean-Louis DUMORTIER

¹ Jean-Louis DUMORTIER (dir.), *Le roman de Simenon. Pedigree : entre réalité et fiction*, Tournai, La Renaissance du Livre, 2003.

² Voir, à ce sujet, les dernières pages de Bernard Alavoine.

Bernard ALAVOINE

Simenon et le roman

LE COLLOQUE « Simenon et le roman » organisé en mars 2003 par le Centre d'études du roman et du romanesque de l'université de Picardie avec le concours de l'université de Liège proposait de prolonger la réflexion amorcée quatre ans plus tôt lors d'une journée d'études (*Modernité de Simenon?*, publié dans *Traces* n° 11). En avril 1999, en effet, les participants avaient orienté leur travail vers le style et la thématique de Simenon, mais ce premier colloque organisé au sein d'une université française fut aussi l'occasion de faire un bilan sur la consécration du romancier.¹

En cette année de célébration de la naissance de l'écrivain, le Centre d'études du Roman et du Romanesque souhaitait que la réflexion s'inscrive au sein de l'un de ses axes de recherche : « le roman, un genre en mutation ». Les deux objectifs principaux de la rencontre d'Amiens étaient donc d'une part de déterminer les contributions de Georges Simenon au roman du vingtième siècle (thématique, personnages, poétique du lieu, rapport au temps, jeux avec le point de vue et la voix, ...) et d'autre part, d'analyser l'évolution de l'écriture depuis l'apprentissage des années vingt jusqu'à la fin des années soixante-dix. En marge de cette réflexion qui envisageait deux angles d'attaque bien différents quoique complémentaires, il a semblé souhaitable de revenir d'une façon générale aux problèmes liés à la légitimation de l'œuvre. Même si la publication d'une vingtaine de romans dans la prestigieuse collection de la Pléiade en cette année 2003 constitue un signe fort, il n'en demeure pas moins que la réception de Simenon est encore ambiguë, du moins en France (et notamment à l'Université).

¹ Le CERR de l'université de Picardie Jules Verne remercie ici l'université de Liège et le Centre d'études Georges Simenon pour sa précieuse collaboration. Pour la deuxième fois, les actes du colloque d'Amiens sont en effet publiés dans un numéro de *Traces* : après Michel Lemoine qui avait été le responsable du n° 11 (*Modernité de Simenon?*), c'est à présent Jean-Louis Dumortier qui a la lourde charge de diriger la revue et a réalisé ce numéro. Nous les remercions tous les deux vivement ainsi que les autres membres du Centre d'études Georges Simenon : Jacques Dubois, Danielle Bajomée et Christine Deliége.

Le programme de ces deux journées était donc ambitieux. Malgré le sous-titre « contributions au genre et évolution(s) », il n'a pas toujours été facile aux participants de se limiter au strict cahier des charges. Et c'est parfois par des chemins détournés que l'on a — en définitive — rejoint la problématique du colloque. Cette dispersion a pu être un obstacle à la « lisibilité » du colloque, notamment pour les non-spécialistes de Simenon qui ne connaissent pas intimement l'œuvre, mais en même temps elle témoignait de sa richesse et de son originalité. Une autre difficulté était liée à la diversité des participants : aux « simenoniens » historiques, dont on apprécie toujours l'érudition et l'esprit de synthèse, se sont joints plusieurs universitaires français et étrangers dont les travaux ne portent pas habituellement sur Simenon. Spécialistes du XIX^e ou du XX^e siècle, du roman ou de la poésie, de culture médiatique ou de stylistique, tous ont apporté un regard neuf sur le père de Maigret. Enfin, pour aborder plus précisément le débat sur la légitimation de l'œuvre, le colloque d'Amiens accueillait quatre écrivains et critiques : Denis Tillinac et Pierre Assouline ont évoqué à la fois l'apport de Simenon au roman français et la publication d'une partie de l'œuvre dans la Pléiade. Quant à Jean-Baptiste Baronian et Jacques de Decker, tous deux membres de l'Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, ils ont plus largement débattu sur la place de Simenon au sein de la littérature. Il n'a malheureusement pas été possible de transcrire ces débats pour les lecteurs de *Traces*, mais nous reproduisons les textes que les auteurs ont bien voulu nous transmettre.

*

* *

AVANT de revenir plus en détail sur le contenu de ce volume, il a semblé important à l'organisateur du colloque « Simenon et le roman » de s'interroger sur l'intérêt et la légitimité d'une telle rencontre. En marge des objectifs évoqués plus haut, dont le lecteur jugera s'ils ont été atteints, ne serait-ce qu'en partie, se pose un problème plus large : à quoi « sert » un tel colloque ? Répond-il aux objectifs de la recherche universitaire ? Dépasse-t-il cette fonction en « servant » ou « desservant » l'œuvre, en la légitimant ? A-t-il enfin un intérêt pour le grand public, c'est-à-dire les lecteurs de l'œuvre, que l'on souhaite encore nombreux ?

Avec Simenon, la réponse n'est pas aisée et on voit poindre très vite les objections. La principale critique, entendue lors des débats, consiste à dire que Simenon n'a pas besoin d'exégètes dans la mesure où ses romans sont facilement accessibles au plus grand nombre de lecteurs. Point de vue qui fut

longtemps partagé par de nombreux universitaires français, peu intéressés par une œuvre jugée « populaire » et donc considérée comme mineure. Avec Georges Simenon, la recherche universitaire se trouverait donc dans une impasse, mise en cause à la fois par le grand public et une partie des intellectuels. Ce débat, déjà engagé lors de précédents colloques consacrés à Simenon est légitime. Il est cependant souhaitable que l'on prenne en compte le travail d'analyse et de synthèse des chercheurs — universitaires ou non — sans avoir recours à la généralisation ou à la caricature.

Le débat sur la légitimité des colloques et plus généralement de la recherche universitaire sur l'objet littéraire est d'actualité. Pour preuve, la publication, fin 2002, de *L'Œuvre et son ombre*, sous-titré « *Que peut la littérature secondaire?* » sous la direction de Michel Zink². Ce recueil d'études réunit les communications d'un colloque qui s'est tenu en 2000 au Collège de France sur ce sujet né de l'inquiétude d'un professeur. Dans son texte introductif, Michel Zink pose les questions générales qui peuvent sans dommage s'appliquer à une rencontre consacrée à Georges Simenon : « Sommes-nous lisibles? Fallait-il en faire un colloque? ». La première préoccupation de Michel Zink est donc la lisibilité de la production critique : la prétention à la scientificité et le besoin d'exhiber des outils d'analyse ont sans aucun doute favorisé une certaine désaffection des lecteurs pour la critique ou le commentaire. En revanche, en respectant le lecteur, c'est-à-dire en lui donnant envie de lire l'œuvre étudiée, dans une langue accessible et débarrassée d'un jargon souvent inutile, la critique et le commentaire reprennent leurs droits. Ils permettent alors un meilleur accès à un texte parfois difficile.

Et dans le cas de Simenon? Serait-il un auteur « facile » dans tous les sens du terme? Si le vocabulaire du romancier n'est pas — effectivement — un obstacle à la compréhension, la thématique des romans et la psychologie des personnages ne sont pas aussi limpides que certains le prétendent, surtout pour de jeunes lecteurs se trouvant déjà décalés par rapport à une œuvre qui rend compte principalement des préoccupations des hommes du milieu du vingtième siècle. Pour Michel Zink qui dirige avec Michel Jarrety les « Classiques de poche », il est en tout cas légitime de continuer à écrire sur les œuvres. Et bien évidemment de faire des colloques... Même si la critique journalistique française est souvent hostile envers la critique des professeurs, comme le rappelle Marc Fumaroli dans sa contribution à *L'Œuvre et son ombre*.

² Michel ZINK (sous la direction de), *L'Œuvre et son ombre. Que peut la littérature secondaire?*, Paris, Éditions de Fallois, octobre 2002.

Organiser un colloque Simenon — fût-ce en 2003 — n'est pas facile notamment en raison de l'indifférence des médias qui la plupart du temps « oublient » d'annoncer l'événement, ou dans le meilleur des cas ne consacrent que quelques lignes à l'information. Cela dit, la défense du colloque a ses limites : la prétention théorique et l'excès de « concepts » donnent raison à ses détracteurs. Michel Jarrety rappelle quant à lui, dans le même ouvrage, que « la création du savoir » doit être la fin unique du colloque, mais parfois la pratique consiste purement et simplement à témoigner « d'une activité réputée scientifique, étroitement refermée sur une institution qui les multiplie trop souvent sans profit sensible »³. En évitant cependant ces deux écueils — le manque de lisibilité évoqué par Michel Zink et la non-productivité de certains colloques dénoncée par Michel Jarrety — la littérature secondaire semble légitime. Nous espérons donc que la rencontre d'Amiens a respecté le plus possible cette double exigence de qualité et aura permis d'aller un peu plus loin dans la connaissance de l'œuvre de Georges Simenon.

Après ces considérations générales, il convient à présent de revenir sur le thème du colloque : *Simenon et le roman – contributions au genre et évolution(s)*. Considérant l'éclatement du sujet en communications reflétant des aspects très différents de la poétique de Simenon, on peut se demander si les objectifs définis plus haut ont été atteints. Il manquait peut-être un fil conducteur qui aurait permis d'aboutir en fin de colloque à des études plus synthétiques. Les choix des participants et les impératifs horaires liés aux disponibilités des uns et des autres n'ont pas toujours permis de réaliser cet équilibre idéal, mais en définitive le regroupement thématique en demi-journées a été plutôt satisfaisant.

Georges Simenon a semble-t-il apporté au roman contemporain des thèmes qui sont d'abord le reflet de ses propres angoisses et obsessions, mais plus généralement le reflet de celles de ses contemporains. Danielle Bajomée a choisi d'évoquer « la place d'amour » non pas dans les romans, mais dans la correspondance de Georges Simenon et de Tigy, sa première femme. Alors que le désir physique et la sexualité sont presque toujours dissociés du sentiment amoureux dans l'œuvre romanesque, on découvre dans cette correspondance la représentation de l'amour fou des romantiques et des surréalistes. En quelque sorte un roman d'amour vécu par un jeune homme des années vingt, qui semble ensuite renier un romantisme un peu stéréotypé. Mais de cet amour fou, le lecteur saisira dans l'œuvre

³ Michel JARRETY, dans *L'Œuvre et son ombre*, op. cit., p. 38.

romanesque des échos plus épurés comme le désir de fusion primitive, de compréhension totale ou d'absorption, thèmes qui apparaissent alors comme réellement originaux.

Pour Michel Lemoine, c'est le thème de l'individu prisonnier de son environnement qui semble revenir d'une façon quasi obsessionnelle dans l'œuvre romanesque, parce que cette « prison existentielle » touche aux racines liégeoises de l'écrivain telles qu'elles apparaissent dans *Pedigree*. Au fil de l'œuvre autobiographique, l'école, la caserne, la ville entière seront souvent considérées comme une prison alors que le thème de la fuite, souvent lié à celui de la déviance, envahit la fiction simenonienne. L'homme prisonnier de son existence est un motif particulièrement récurrent que maints critiques depuis André Gide ou Maurice Nadeau ont rapproché de la thématique de Sartre ou de Camus. Sans doute parce que les personnages de Simenon conçus depuis les années trente sont le reflet des hommes du vingtième siècle.

Le style de Simenon a souvent été brocardé par les journalistes et les critiques universitaires : style plat, neutre, quand il n'est pas relâché ou même franchement incorrect... Pourtant, bon nombre de lecteurs professionnels reconnaissent aujourd'hui que Georges Simenon a non seulement « un style » qui lui est propre, mais encore qu'il est particulièrement efficace. Le style « Simenon » a déjà été parodié avec talent par Roger Nimier, mais aujourd'hui certains écrivains français et étrangers avouent s'inspirer du style du romancier belge. Durant l'été 2003, Le journal *Le Monde* lui a rendu hommage en demandant à huit romanciers ou romancières d'écrire une nouvelle « à la manière de Simenon ». C'est dans cet esprit que Stéphane Chaudier a évoqué la poétique de l'imparfait : un sujet apparemment austère qui révèle cependant un aspect original de la création simenonienne. Avec talent, il a montré que les imparfaits de Simenon traduisent un temps suspendu, un répit pour la rêverie, une pause qui retient le lecteur. L'imparfait est envisagé par Stéphane Chaudier comme figure de style, accentuant par exemple les habitudes de personnages prisonniers de la chape du temps social. Avec l'imparfait, le roman prend son temps pour entrer dans le vif du sujet. Et de cette structure grammaticale, Simenon tire des effets variés — bonheur de l'instant ou gouffre de l'ennui — qui sont réellement producteurs de sens. Les imparfaits atypiques de Simenon traduisent enfin l'uniformité d'une durée qui englobe les êtres, les choses et les lieux.

La question du temps est aussi évoquée par Martial Lengellé dans sa communication « Une lecture poétique de *Maigret et le clochard*? ». C'est en effet la rêverie de Maigret qui attire l'attention du lecteur dès les

premières lignes : instant poétique où le temps se dédouble en permettant la réminiscence, passé retrouvé qui ouvre sur le merveilleux. Mais la motivation poétique de Maigret ne se limite pas au temps, c'est aussi un regard sensible aux couleurs, aux objets et aux cadres que constituent les fenêtres. Enfin, le thème du double participe aussi du signe poétique, lui-même générateur de vraies ou fausses pistes pour Maigret. Ainsi les couleurs prennent une place importante dans le roman, ce qui amène Martial Lengellé à dire que la marque poétique dans le récit n'est pas moins importante que l'indice policier dans l'histoire. La résolution symbolique de l'intrigue relèverait alors de l'intuition poétique du commissaire.

Avec « Maigret quand même », Patrick Berthier aborde le jeu de ces « cellules reparaissantes », c'est-à-dire les thèmes et motifs fondamentaux qui se déploient tout au long de l'œuvre, sans tenir compte notamment de la distinction artificielle entre les romans durs et les *Maigret*. La démarche de Patrick Berthier peut s'inscrire ainsi dans l'axe « évolution(s) de l'œuvre » du colloque, mais aboutit au constat d'une remarquable permanence des images à travers les genres abordés par Simenon (y compris l'autobiographie) et dans le temps. En remontant de *Pedigree* vers les premiers *Maigret*, puis en étudiant les divers autres types de circulation thématique, Patrick Berthier montre grâce à des exemples précis que la série des *Maigret* est un formidable réservoir de motifs : l'allumage du feu, le missel, le rôti du dimanche, la neuvaine ou encore le terrier sont bien présents dans la série policière, avant même qu'on les découvre dans *Pedigree*, considéré souvent comme la matrice de l'œuvre. Sous cet éclairage, il semble indispensable de relire les *Maigret* sans *a priori*. Des souvenirs fondamentaux parviennent ainsi jusqu'à nous par le filtre du commissaire, des premiers romans des années trente jusqu'à la retraite de l'écrivain.

La diversité de ces cinq approches centrées sur la thématique et le style autorise des rapprochements, entre poésie et stylistique (par exemple, le jeu original de Simenon avec le temps) ou encore dans la thématique (le désir d'amour fou et l'enfermement, le refuge, l'étrangeté...). Preuve que la thématique et le style de Simenon ne sont pas aussi simples que certains l'ont affirmé, preuve aussi que le romancier a ouvert des perspectives dans l'écriture de la fiction. C'est précisément l'angle d'attaque choisi par Benoît Denis : avec « Simenon et la crise du roman », il aborde directement la première problématique du colloque. Après avoir situé Simenon dans cette « crise du roman » décrite aussi bien par des auteurs que des critiques du siècle dernier, Benoît Denis pose la question essentielle : « Comment sortir du naturalisme sans renoncer au réalisme ? » Ce faisant, il propose d'explorer

quelques « lieux stratégiques » de l'écriture simenonienne. Le romancier belge semble d'abord s'inscrire dans une logique de rupture, tant avec le naturalisme qu'avec le populisme. En fait, Simenon adopterait une nouvelle forme de réalisme, influencée par le roman poétique dans le sens où ce type d'écriture privilégie l'aventure intérieure et élargit la notion même de réalité. L'autre perspective possible, serait pour Benoît Denis la tentation du roman phénoménologique : la description du concret et le concept simenonien de « mot-matière » attestent cette orientation du romanesque, qui entre cependant en concurrence avec le « roman poétique ». La contribution de Simenon au roman passerait alors par la notion de « roman pur », débarrassé des codes et des principes du grand réalisme : une écriture qui s'efforcerait de faire du roman une forme apte à accueillir les nouvelles couches de signification qui se font jour pour atteindre la dimension de la profondeur.

L'écriture de Simenon que Benoît Denis a replacée magistralement dans le contexte du siècle dernier a également été abordée par les intervenants de la deuxième journée du colloque. Ainsi, Paul Mercier a exploré un aspect méconnu de la poétique simenonienne avec sa communication « Photos souvenirs et énigme romanesque dans deux romans de Simenon : *Au Rendez-vous des Terre-Neuvas* et *Les Fantômes du chapelier* ». La fonction de la photographie est perceptible dans l'écriture romanesque de Georges Simenon dans la mesure où elle permet de comprendre les souvenirs d'enfance et où elle témoigne d'un refoulement. Paul Mercier aborde les photos pornographiques, présentes dans plusieurs romans, qui ont pour fonction de prendre du recul par rapport au discours familial et ouvrent le champ des satisfactions pulsionnelles. Mais dans le premier roman étudié, c'est la photographie d'une femme dont le visage a été rageusement rendu méconnaissable, qui va finalement « mener l'enquête » dans la mesure où Maigret semble être sous son influence jusqu'à l'épilogue. C'est aussi une photo, mais une sage photo de classe cette fois qui explique toute l'intrigue des *Fantômes du chapelier*. Paul Mercier rapproche ces photographies de celles, réelles ou imaginaires de *Pedigree*, persuadé que les deux romans se nourrissent en partie des mêmes souvenirs. Et d'une façon plus générale, la photographie romanesque, point de bascule entre réel et irréel, favorise l'art de l'évocation, cet art de ne pas tout dire qui est si caractéristique de l'écriture simenonienne.

Laurent Fourcaut a choisi de parler du « contrepoids de l'avarice au vertige de la perte » et particulièrement dans *Pietr-le-Letton*. Sous ce titre un peu énigmatique qui fait référence à Giono, Fourcaut veut parler du désir inéluctable de retrouver un rapport fusionnel avec le monde, qui se

manifeste notamment chez tous ces personnages simenoniens sombrant dans la déchéance. Avec l'avarice, il emprunte encore à Giono : cette « avarice de désir », c'est l'instinct de conservation qui s'oppose ainsi à la perte d'une façon symétrique. Selon Laurent Fourcaut, la dialectique perte-avarice est présente dans toute l'œuvre, mais apparaît plus nettement encore dans *Pietr-le-Letton*. Ce célèbre roman contient deux mythes emboîtés, celui du double et celui de la création littéraire comme rempart avaricieux contre la perte. Maigret joue en effet le rôle de l'« avare », c'est-à-dire qu'il garantit stabilité et solidité, mais il peut être perçu comme une instance du romancier : grâce au dispositif fondé sur le double (thème véritable du roman), Simenon, Maigret et le lecteur peuvent ainsi assouvir leur profond désir de perte. Assimiler la perte de l'Autre en la maîtrisant, telle serait en effet la véritable fonction de Maigret, c'est-à-dire de Simenon qui mettrait ainsi en abyme sa place et son rôle dans le dispositif général.

Avec un titre plus transparent « En être ou pas », Jean-Louis Dumortier aborde la fortune littéraire de Simenon et s'interroge plus particulièrement sur les raisons de l'engouement des lecteurs. Pourquoi finalement ces romans donnent-ils l'envie de lire et de relire Simenon, alors que l'univers qu'ils décrivent est peuplé d'êtres malheureux ? Pour Jean-Louis Dumortier, le lecteur de Simenon est dans la posture du « participant », autrement dit Simenon propose au lecteur « d'en être », de devenir en quelque sorte un double du protagoniste. Pour illustrer son propos, il s'appuie sur *La Boule noire* et montre que l'écriture de Simenon favorise — dès le premier chapitre — la participation du lecteur. La saturation des indices concourt à faire apparaître le malaise du héros et la focalisation interne incite le lecteur à « se mettre à la place » du protagoniste. Et il sera d'autant plus concerné qu'il a vécu lui aussi des expériences, désillusion ou reconnaissance par exemple. Il s'agit bien d'une stratégie d'intéressement mise en œuvre par Simenon grâce à des procédés stylistiques comme la focalisation interne ou la répétition de l'évocation du phénomène psychique. L'écriture de Simenon amène donc le lecteur à éprouver, par empathie, le désarroi du protagoniste, sauf peut-être à la fin du récit où il peut y avoir une distanciation du lecteur en raison de la fin affligeante du roman.

L'écriture du roman est aussi la préoccupation de Jacques Lecarme qui se place bien dans la perspective générale du colloque : Simenon a-t-il contribué au genre et, de ce fait, a-t-il influencé d'autres romanciers du vingtième siècle ? Avec l'exemple du *Coup de lune*, publié en 1933, Jacques Lecarme montre l'influence de ce roman sur l'œuvre de Patrick Modiano, influence avouée par le romancier lors d'une confrontation à

la télévision avec Robbe-Grillet, mais également remarquée par plusieurs critiques. Le rapport entre les deux romanciers est sans doute dans ces personnages qui pavent leur enfer d'une éternelle bonne volonté. Sans qualité, sans notoriété, sans ambition démesurée, ces gagne-petit ont une sérénité apparente qui cache un fond d'anxiété fondamentale : la crainte de l'effondrement pèse sur ces héros fragiles. En ce qui concerne *La Jalousie* de Robbe-Grillet, l'influence n'est pas attestée par le théoricien du nouveau roman. Jacques Lecarme relève cependant de nombreux thèmes et des motifs que Robbe-Grillet aurait empruntés à Simenon pour écrire ce roman « colonial ». Enfin, l'intervenant évoque un autre coup de foudre pour le roman de Simenon : celui de Gainsbourg avec son film *Équateur*, adapté du *Coup de lune* en 1983. Pour Jacques Lecarme, l'art de Gainsbourg est principalement d'être parvenu à trouver un équivalent au ralenti simenonien évoqué notamment par Stéphane Chaudier.

Le dernier objectif de ces deux journées d'études était de faire le point sur la consécration du romancier au moment même où l'œuvre de Simenon paraît dans la collection de la Pléiade. Après un débat entre Pierre Assouline et Denis Tillinac, Jacques de Decker et Jean-Baptiste Baronian sont intervenus à leur tour. Le président des Amis de Simenon rappelle que le romancier a connu le succès de son vivant, ce qui pour la plupart des écrivains est une condition suffisante pour entrer dans l'histoire de la littérature ; avec son titre un peu provocateur « Simenon cochon », Jean-Baptiste Baronian fait allusion au reproche assez courant d'une critique qui s'attaque volontiers au style de Simenon. Membre de l'Académie Royale de langue et de littérature françaises de Belgique, Jean-Baptiste Baronian témoigne aussi au nom d'une instance de consécration qui avait accueilli Simenon dès 1952. C'est d'ailleurs sur le sujet « Simenon académicien » que Jacques de Decker, écrivain, critique, mais surtout secrétaire perpétuel de cette académie, rend hommage au père de Maigret.

Marc Lits a la lourde responsabilité de s'exprimer à la fin du colloque : avec « Simenon ou la tentation du littéraire », il apporte ainsi une vision synthétique sur l'intégration du romancier dans le champ littéraire. L'intervenant rappelle les débuts du jeune Sim dans les contes et romans populaires, l'évolution de sa production avec la naissance de Maigret, jusqu'à la publication des « romans durs » chez Gallimard. S'appuyant sur Bourdieu, Marc Lits analyse l'échec de la tentative d'intégration du milieu littéraire parisien par Simenon. Son origine sociale, sa nationalité et son choix pour le paralittéraire sont des handicaps majeurs pour appartenir au petit monde qui gravite autour de la *Nrf*. Pour autant, Marc Lits constate qu'il n'est pas

mieux accueilli par ses « confrères du roman policier » : le romancier belge a en effet créé un univers à part qui l'empêche aussi bien d'être reconnu par l'institution littéraire que par les structures paralittéraires. Cependant l'émergence du système médiatique comme instance de légitimation et les évolutions des instances traditionnelles permettent aujourd'hui à Simenon d'entrer dans la célèbre collection de la Pléiade. En conclusion, Marc Lits rapproche Dumas et Simenon, qui représenteraient l'improbable équilibre entre la production de masse et la qualité narrative et esthétique : l'un et l'autre appartiendraient ainsi à cet « art moyen » qui s'est développé dès la fin du dix-neuvième siècle.

En définitive, ces approches parfois très différentes, ont permis semblait-il, de mieux cerner la poétique de Simenon à défaut de déterminer réellement ses contributions au genre romanesque. En dépit d'une apparente dispersion des interventions due notamment au foisonnement de l'œuvre (*romans durs*, Maigret, autobiographie, lettres...) et aux angles d'attaque différents (thématique, stylistique, narratologie, psychologie et psychanalyse, réception...), ce volume présente, nous l'espérons, une certaine homogénéité dans la mesure où l'ensemble des communications permet d'expliquer un succès populaire mais surtout de mieux comprendre la création simenonienne. Au moment où Simenon fait son entrée remarquée dans La Pléiade, bénéficiant ainsi des notices et des notes éclairantes de Jacques Dubois et de Benoît Denis, il n'était pas inutile de rappeler l'importance d'une démarche critique qui accompagne le lecteur. En écrivant « sur Simenon », les auteurs de ces textes apportent un nouvel éclairage sur le romancier et contribuent peut-être aussi à légitimer l'œuvre au sein du paysage littéraire⁴.

Bernard ALAVOINE
Université de Picardie Jules Verne

⁴ Même si ce n'est pas le rôle dévolu à la critique universitaire... Comme l'a rappelé Pierre Assouline lors de son intervention au colloque d'Amiens, Simenon n'a effectivement jamais eu besoin des universitaires pour obtenir la consécration. Cependant, en dépit de sa remarque critique sur l'intérêt de l'édition en Pléiade et de l'article qu'il a signé dans *Le Nouvel Observateur* n° 2005, du 10 au 16 avril 2003 à propos du bien-fondé des colloques, nous restons persuadé de l'intérêt de la « littérature secondaire » dans son sens le plus large et à condition que cette dernière respecte les exigences de qualité évoquées notamment par Michel Zink et Michel Jarrety dans *La Littérature et son ombre* (cf. plus haut).

Danielle BAJOMÉE

La place d'amour (dans la correspondance de Georges et Tigy)

ACEUX qui voulaient le définir comme écrivain, Simenon opposa toujours sa qualité de *romancier* comme un choix ou une aptitude singulière, on l'a partout constamment souligné, lors de cette année commémorative.

Relisant, ces mois-ci, l'œuvre écrite, les dictées et les interviews, j'ai été fascinée et bouleversée par un *autre* Simenon que celui qui s'est construit progressivement jusqu'au monolithisme : celui de la fin de l'adolescence, celui qui rencontra Régine Renchon une nuit de Saint-Sylvestre à Liège, en 1920 ; l'aima, l'épousa le 24 mars 1923, avant d'en faire sa compagne, *et des débuts, et des succès, jusqu'au divorce à Reno, le 21 juin 1950.*¹

Une correspondance publiée par Francis Lacassin, sous le titre *À la conquête de Tigy*², nous permet d'essayer de dessiner *la posture romantique ou romanesque* qu'adopta le jeune Georges dans les débuts de sa vie sentimentale, de cette vie affective intense dont il donnera à Gide une version bien différente³, après la rencontre avec Denise Ouimet, mais peu importe. Dans les quelque 250 lettres échangées, de la rencontre au mariage vécu comme un enlèvement de Régine (rebaptisée Gigi, puis Tigy), bien des traits saisissent par tout ce qu'ils annoncent d'ouverture à la souffrance et au foisonnement passionnel.

¹ Simenon a dix-sept ans et demi lorsqu'il rencontre Régine, étudiante aux Beaux-Arts de Liège, de trois ans son aînée. De janvier 1921 à février 1924, 268 lettres diront la passion que le jeune homme porte à sa fiancée, qui devient son épouse en mars 1923. Les lettres des débuts du mariage confirment l'ardeur passionnelle du jeune écrivain.

² Paris, Julliard, 1995.

³ Dans une longue lettre-confession, il écrit, en effet, à André Gide, le 18 janvier 1948 : « Marié à dix-neuf ans, j'avais en somme voulu une compagne — presque un compagnon. Et, comme j'avais pris un engagement, je mettais mon point d'honneur à le respecter presque scrupuleusement. Comme, en même temps, j'étais dévoré de curiosité et que j'avais plus que mon compte d'appétits, j'ai passé plus de vingt ans à me contenter de compromis [...] », dans Georges SIMENON – André GIDE, ... *sans trop de pudeur, Correspondance 1938–1950*, édition établie par Benoît DENIS, Paris, Omnibus, « Carnets », 1999, p. 115.

*

* *

Que dire de ces lettres bouleversantes ? J'aurais plutôt envie d'en écrire, dans les deux sens du terme. Mais ce n'est pas ici le propos.

Je commence donc : j'écris à quelqu'un, donc j'aime. Je désire l'absent et je lui écris pour susciter son désir et son amour...

Toute lettre d'amour — ce que Georges appelle « la délicieuse besogne »⁴ — s'attache à cette illusion : occuper le vide, anéantir la distance (géographique ou affective). Elle est dépense aussi vaine qu'irrépressible. Condamnée à la répétition (« je t'aime... »), la lettre d'amour est d'abord cordon ombilical⁵, lien tenu qui joue tantôt comme promesse, tantôt comme projection d'un futur à deux⁶, souvent tautologie : « je t'écris que je t'aime parce que je t'aime ». L'amour est, dans la lettre, ce qui se dit et surtout ce qui se promet indéfiniment...

J'échappe, t'écrivant, au monde prosaïque, au temps profane : dans l'enveloppe, le temps se replie sur lui-même, c'est un temps inaltéré, qui circule dans la temporalité de la poste et des autres.

La lettre d'amour *s'adresse* : elle possède un destinataire précis, elle s'ouvre sur des petits noms, témoins de l'entrée dans la scène de l'autre et s'achève par l'affolement devant le silence qui approche :

Il fait un peu moins froid aujourd'hui et nous avons vu un peu de soleil. Je t'adore, je t'adore, je te prends tout entière partout et prends ta bouche dans la mienne.

Gui.⁷

Pure profération qui témoigne de la passion et de son vouloir-dire, la lettre d'amour me déborde. Ainsi, si dans l'amour-passion, je veux être *tout*,

⁴ Lettre de Georges à Tigy, février ou mars 1921. Toutes les lettres ici citées le seront dans l'édition de Lacassin, déjà mentionnée. Ici, p.50.

⁵ « Ma chère Régine Sim,

Je t'aime trop, vois-tu maintenant. Je ne supporte plus d'être séparé de toi, fût-ce pendant une journée, une demi-journée même. Alors, voulant converser quand même avec toi, je veux t'écrire. Trois fois aujourd'hui j'ai pris la plume et trois fois un coup de téléphone ou toute autre anicroche m'a empêché d'aligner quatre phrases. Il ne faudrait pas croire que j'aie à te communiquer quelque chose de bien saillant. Que veux-tu que je te dise que tu ne saches déjà. Mais c'est égoïsment que je t'écris, pour goûter le plaisir d'être en rapport, même éloigné, avec le cher toi. » (Lettre de novembre 1921, p. 95.)

⁶ « Une lettre c'est trop peu pour les deux jours. J'ai envie de beaucoup, beaucoup de toi, je passe mes jours à arranger notre vie en esprit, jusqu'en ses moindres détails. Oh notre bonne vie, notre vie à nous deux ! » (Lettre du 8 janvier 1923, p. 392-393.)

⁷ Guillaume APOLLINAIRE, *Lettres à Lou*, Paris, Gallimard, 1969, p. 141.

je veux, dans mes lettres d'amour, être *partout*. Je suis comme démultiplié, car il y a afflux de mon être que je voudrais « imposer » à l'autre. J'occupe donc ma lettre à tous les instants et je voudrais envahir, de mon être, l'autre, de toutes parts ; l'autre que je m'approprie par des surnoms, des appellations singulières. Mes lettres peuvent donc se lire comme intrusion et irruption : intrusion continuelle dans la vie quotidienne de l'autre, chez qui tombe ma lettre ; irruption incessante d'autrui aimé dans la mienne, hantée par son absence-présence.

De janvier à décembre 1921, Simenon écrira, à Régine, alors qu'ils habitent la même ville, une centaine de lettres. Simenon peut rêver à un monde différent, à venir : il ne peut imaginer un monde sans lettres.

*

* *

C'EST que l'amour ne se réalise sans doute vraiment que dans sa verbalisation et que c'est dans le langage amoureux que l'amoureux existe, plus qu'en lui-même. Christian David parlera, à ce sujet, du « rôle non seulement révélateur, mais créateur du verbe de l'état amoureux »⁸ : le langage n'est pas seulement alors un palliatif à l'absence des corps, mais un palier pour se situer face au corps aimé. Bonheur aussi de parler de l'amour, de l'amante, car « [...] l'amour est [...] ce cataclysme irrémédiable dont on ne parle qu'après-coup »⁹.

La lettre d'amour ne cesse de dire la souffrance de la séparation d'avec qui nous habite à ce point, aussi. Et je ne cesse d'affirmer l'absurdité d'une vie où tu n'es pas, d'un monde frappé d'irréalité quand j'y suis sans ta présence.

Je reste stupide à de certains moments de me sentir déraciné, de n'être pas près de toi, ou de ne pas pouvoir penser que je te verrai le soir. Je suis désorienté. Et tout est fade, atrocement.

Voilà, mon âme, l'état d'âme de ton Jojo. Ce n'est pas brillant ? Qu'y puis-je si j'ai tant de peine à me passer de toi ? Fallait pas me rendre fou de la sorte.¹⁰

Ma petite épouse chérie,

Je viens d'entendre le son de ta voix ! Si tu savais comme j'en ai été ému ! J'avais envie de te hurler mille choses qui me venaient aux lèvres, des choses

⁸ Christian DAVID, *L'état amoureux*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1971, p. 202.

⁹ Julia KRISTEVA, *Histoires d'amour*, Paris, Gallimard, Folio, 1983, p. 12.

¹⁰ Lettre de 1922, p. 233.

très tendres, comme seule la douleur en peut inspirer. Car je souffre du mal intolérable d'être séparé de toi. Ce midi, j'ai appris que je devrais passer Noël sans toi, dans cet horrible Aix-la-Chapelle, plus horrible encore que ma caserne, ma prison. Alors, je suis resté des heures durant dans une prostration complète. [...] Durant deux heures et demie, je n'ai pas bougé, je n'ai eu à songer à rien, sinon à toi, ma tendre petite femme, et quand cinq heures a ramené le tohu-bohu habituel dans les couloirs, je me suis en quelque sorte éveillé, et mon visage était plus mouillé de larmes que les vitres de pluie, sans que cependant un seul sanglot m'eût secoué. J'avais pensé à tant de choses émouvantes, vois-tu mon petit poïon. [...] Maintenant viendras-tu ? Je l'ignore. Je suis persuadé, en tout cas, que tu feras tout ton possible pour cela. Je sais que tu m'aimes autant que moi, que tu souffres autant de la séparation, que toi aussi tu t'affoles. J'attends avec impatience, que demain m'apporte un télégramme annonçant ton arrivée. Dis, tu permets que je cesse ma lettre. Elle deviendrait trop triste encore. Je n'ai pas assez de courage. Bonsoir ma petite chérie, ma gosse, mon épouse, Gigi Sim. Ton petit mari t'embrasse éperdument. Georges.¹¹

Je crois mourir et ne cesse, dans ma lettre, de mettre en scène ma mort symbolique : sans toi, je suis comme mort, une enveloppe vide. On ne peut mieux exprimer la manifestation hyperbolique du lien de l'aimé à l'aimée. Ma lettre débridée traduit mon désastre ; je m'y montre séparé, désordonné, désorienté : vois dans quel état je suis, dans quel état tu me mets. Je ne cesse de dire les souffrances que j'endure. Je suis devenu « pur morceau d'angoisse »¹² face à toi, loin de moi. Par la lettre, l'autre devient, dès lors, non seulement dépositaire de mon amour, mais aussi dépositaire de mon malheur d'aimer.

*

* *

JE NE CESSE d'avoir peur. Peur de te perdre¹³, peur que tu m'aimes moins ou plus du tout : ma lettre devient une suite de plaintes qui montre mon effroi devant un échange qui fonctionnerait mal. Elle est toujours décalée : en effet, dans le flux et le reflux épistolaire, il arrive à l'échange de s'enrayer. J'y éprouve alors combien attendre une lettre est un enjeu de

¹¹ Lettre du 23 décembre 1921, p. 193-194.

¹² Roland BARTHES, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977, p. 22.

¹³ « J'enrage et je t'adore. Je t'adore et c'est pourquoi j'enrage davantage, parce que j'ai une peur atroce de te perdre. Je t'embrasse si tu le permets encore, féroce, à t'arracher la bouche. Ton Georges désespéré et repentant. » (Lettre de 1921, p. 39.)

mort : j'attends, je n'existe presque plus. Ou plutôt : je n'existe que comme attente.

Maintenant je vais vite à l'ambassade, pour avoir tôt fini, afin de me reposer un peu plus cette nuit ; écris-moi de longues lettres, je t'en supplie, et aime-moi bien fort, dis, parce que moi, je suis fou d'amour. Ton mari, ton amant Georges.¹⁴

Dis, rassure-moi. Dis-moi que tu restes ma femme, que pour toi je suis toujours le même, toujours ton gosse, qui ne vit que par toi ! Dis ! Ne pense plus cela. Si tu le penses encore, je le répète, accours tout de suite, car au-dessus de toutes les autres choses, il y a notre vie, vois-tu, notre amour, qui est plus précieux que tout.

J'attends une bonne lettre ou toi-même. Mais je ne veux pas, il ne faut pas que tu doutes, sinon c'est moi qui irai là-bas, tout de suite, sans hésitation, sans regret. Car il n'existe que ma femme. Le reste ne compte pas. Dis... vite toi, ou une lettre.

J'attends avec angoisse. Un baiser fou de Ton gosse.¹⁵

Mais ce qui m'affecte bien plus que ces histoires, c'est le fait de n'avoir pas reçu de lettre aujourd'hui. Rien. Pas un petit mot, pas un baiser de ma Gigi. Ne crois pas surtout que je t'en fais grief. Je sais bien que ma femme pense à son gosse, qu'elle l'aime bien fort, et que s'il n'a rien reçu d'elle, c'est que la poste est coupable de lenteur, ou bien encore qu'un empêchement imprévu est survenu. Tu me dédommageras, pas vrai, de cette longue journée sans toi. Demain je recevrai deux ou trois lettres, des bonnes, chaudes de baisers, des lettres qui me rendent fou, fou de bonheur d'avoir une pareille femme, fou de désespoir d'en être séparé, j'attends, dis. Je n'attendrai pas longtemps, j'en suis convaincu, maintenant je ne puis plus douter de toi. [...] ¹⁶

Comme je ne suis jamais sûr d'être aimé comme j'aime, ou comme je voudrais être aimé, tes lettres ne me parlent pas : je suis frustré par tes réponses. Blessé, je feins alors la colère, le dédain ou l'indifférence. Par orgueil. Ou pour te séduire à nouveau. C'est que ta lettre a le pouvoir de creuser entre nous cet abîme qui me renvoie à ma solitude essentielle. Nombre de lettres communiquent donc, plutôt que mon souci de l'autre, mon angoisse devant celui-ci. Elles partent d'une souffrance et ne cessent de répéter une angoisse de la séparation rendue sensible : d'où une succession de mots, de missives, une série interminable de reproches, de mises au point, d'explications.

¹⁴ Lettre du 29 janvier 1923, p. 452.

¹⁵ Lettre du 10 février 1923, p. 463.

¹⁶ Lettre de 1922, p. 235-236.

Dis, tu as eu beaucoup de peine, tu as pleuré à cause de moi ! Quand j'ai lu cela, je suis devenu, tu sais, comme le soir que je te rappelais dans une lettre, le soir où dans ton atelier j'étranglais presque à cause des sanglots qui me montaient à la gorge et ne voulaient pas sortir. J'étais seul ici, alors j'ai pleuré abondamment et en t'écrivant j'ai encore la figure congestionnée et les yeux mouillés. Dis pardonne-moi, ma pauvre amie, pardonne à ton mari qui est si méchant. Si tu savais comme est grand, comme est douloureux mon repentir. Pardonne-moi, je t'en supplie, à genoux, moi aussi, comme je t'embrasse la main les jours où, trop ému pour parler, je sens profondément mon infériorité.

Tu es si bonne, vois-tu. Les six lettres, oui, les six lettres que je viens de recevoir m'ont tellement remué, surtout qu'elles sont si aimantes, plus aimantes que jamais. Oui, ma chérie, tu m'aimes autant que moi... Oui, tu m'adores, je suis un fou, un imbécile, un aveugle. Et ce qui est pis, quand je souffre, je suis méchant. Tandis que toi, tu souffres autant que moi, tu restes infiniment bonne.¹⁷

Je t'embrasse bien fort, dis ma femme, ma grande, sur tes yeux qui ont pleuré, sur ta bouche, et je te berce doucement dans mes bras, pour que tu oublies le cauchemar que j'ai fait passer dans ta vie.¹⁸

Ma lettre me déborde, elle sait ou croit savoir *qui* lui manque. L'autre absent, sa présence m'obsède, m'occupe, me hante jusqu'à en perdre le sommeil. T'écrivant, je transcris le temps, je remplis ma lettre du temps passé sans toi : je veux *tout* te raconter pour partager ma vie avec toi, absent.

La lettre d'amour ne cesse d'énoncer la fusion rêvée, et son acharnement à la dire ne prouve rien d'autre que le fait qu'elle n'y croit pas absolument. Tu me manques, mais que la lettre vienne à manquer, et c'est tragédie : quelques jours sans lettre et on se croit oublié. Je suis fragilisé et, ne recevant rien, je reçois une sorte de sentence de mort. Si l'autre ne m'écrit plus, le vide s'ouvre. Apollinaire à Lou :

Quatre jours mon amour pas de lettre de toi
Le jour n'existe plus le soleil s'est noyé
La caserne est changée en maison de l'effroi
Et je suis triste ainsi qu'un cheval convoyé¹⁹

Quand tu ne me réponds pas, je suis anéanti. Le fil s'est rompu, je dérive. Ton silence me déchire jusqu'à l'insupportable. Comme si l'amour à donner, à écrire, me revenait comme une chose morte. Comme si le mouvement de toi à moi, de moi à toi, s'arrêtait brutalement. Mais quoi que tu fasses,

¹⁷ Lettre du 20 décembre 1921, p. 181.

¹⁸ Lettre du 30 décembre 1922, p. 361.

¹⁹ Guillaume APOLLINAIRE, *Poèmes à Lou*, Paris, Gallimard, Poésie, 1969, p. 128 (février 1915).

ce n'est jamais assez : « l'amour demande l'amour. Il ne cesse pas de le demander. Il le demande... encore. Encore, c'est le nom propre de cette faille d'où, dans l'Autre, part la demande d'amour »²⁰.

Même gavé de correspondance, je reste inassouvi. Ma seule mesure est la démesure. Je ne suis comblé que dans l'excès, dans le *trop* : « dès que je ne suis plus dans le *trop* je me sens frustré ; pour moi, *juste* veut dire *pas assez* »²¹.

On ne peut qu'être frappé, dans le cas présent, par l'obsession répétitive des lettres, par leur multiplication (parfois trois par jour), comme si l'on ne pouvait s'arrêter d'écrire, en un processus affolé.

Écris-moi sincèrement, ma chérie ; je crois que cela me fera du bien. Moi je t'embrasse bien fort, bien fort et longtemps, sur ta belle bouche et sur tes yeux que j'aime tant.

Je ne sais cesser de t'écrire. Il me semble que c'est te quitter une fois encore. J'ai de la peine, comme quand, le soir, nous pensions au grand fauteuil. Cependant, il faut que je cesse, que j'aille bien vite place Rouveroy où je vais peut-être te voir enfin. Je t'embrasse encore, un petit, encore, encore un... Nom de Dieu, ce que je souffre.

Adieu, chérie.

Ton Georges qui t'aime, qui t'aime, qui t'aime.²²

Je souffre d'interrompre ma lettre, car je fais de celle-ci l'abolition de tout intervalle ; un témoignage constant de ma présence (à l'autre ? à moi ?) : je ne peux donc consentir à arrêter cette machine emballée. La lettre d'amour est donc une formidable dépense (plus de 260 lettres envoyées à Tigy, de janvier 1921 à février 1924) : dépense de temps, dépense de mots, sorte de « parler en pure perte »²³, chiffres et dates en assurant l'exhaustivité ; je *me* et *te* condamne à écrire sans fin, sans cesse. Dès la lettre achevée, mise sous enveloppe, une autre déjà s'écrit. Elle entraîne l'amoureux à vivre, sans le savoir, dans un monde parallèle, plus réel que le vrai : « À peine ai-je écrit une lettre que je me relève pour t'en écrire une autre. C'est ma seule vie réelle, le reste est un rêve incompréhensible », écrit Cocteau à Jean Marais²⁴. Le jeune Georges ne dira pas autre chose.

Voilà encore une fois que tombe le soir nostalgique, c'est ma meilleure heure, vois-tu. C'est l'heure durant laquelle je vis avec toi, si ému que des larmes

²⁰ Jacques LACAN, *Le Séminaire*, Livre XX « Encore », Paris, Seuil, 1975, p. 11.

²¹ Roland BARTHES, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977, p. 65.

²² Lettre d'avril (?) 1921, p. 55.

²³ Jacques LACAN, *op. cit.*, p. 79.

²⁴ Jean COCTEAU, *Lettres à Jean Marais*, Paris, Albin Michel, 1987, p. 38.

me roulent sur les joues. C'est l'heure à laquelle chaque jour tu m'écris. Je te sens occupée de moi, et de moi seulement, hein, ici, ma Grande. Alors, moi aussi je m'absorbe, dans le soir, dans une émotion infinie. C'est si doux, et si fort... Je suis tout remué, et figé à la fois. Par moments j'ai envie de me secouer parce que le froid me gagne... mais je n'en ai pas la force. C'est trop bon d'être là-bas près de toi... Et il faut l'entrée du concierge ou un bête événement semblable pour m'annoncer qu'il est dix heures !

Que c'est bon d'avoir une Gigi !

Tu veux bien que je cesse d'écrire, dis, pour que je puisse rêver...

Bonsoir, ma Grande, bonne nuit, toute seule, là-bas, loin et si près de ton Jojo qui t'étreint, te baise.²⁵

Tous ces fragments de mon discours amoureux traversant l'espace et le temps, tous ces morceaux de ton dire d'amour, je les empile, je les entasse, je les garde, comme un capital précieux. Il me faut la quantité pour me rassurer : un seul « je t'aime » est une profération vaine, s'il n'est répété. Kafka : « Mais cette rage de lettres est insensée. Une seule ne suffit-elle pas ? Ne suffit-il pas d'une certitude ? Bien sûr ! et cependant on renverse la tête, on boit les mots, on ne sait plus rien sinon qu'on ne veut pas cesser »²⁶.

Pourquoi donc n'ai-je pas de lettre aujourd'hui ? Non, je veux dire, ce soir ! Enfin ! je vais me consoler en relisant toutes celles que j'ai reçues depuis que je t'ai quittée.²⁷

*

* *

CERTES, je ne fais pas que te dire mon amour. La lettre est, ici, comme chez Artaud, Kafka, Apollinaire, etc., le lieu où je veux *signifier* que je me donne à toi. Je signe alors d'un nom, d'un surnom qui me destine à *toi*. La signature de Georges est souvent précédée de mentions qui colorent les propos tenus dans la lettre d'amour (« Ton gosse qui est bien loin, hélas », « Ton gosse Georges », « Ton gosse qui t'attend », « Ton gosse affamé de sa femme », « Ton petit qui a peur », « Ton petit bien malheureux », « Ton petit qui est tout entier tout entier à toi. Jo », « Ton Jojo détraqué », « Ton gosse de mari », « Ton gosse Jo », « Ton petit à toi qui pleure de joie et de désir ») : il appelle Tigy, sa « chair », sa « femme », son « poïon », son « ange », sa « grande »...

²⁵ Lettre du 2 août 1922, p. 272.

²⁶ FRANZ KAFKA, *Lettres à Milena*, Paris, Gallimard, 1956, p. 62.

²⁷ Lettre du 24 décembre 1921, p. 200-201.

Je te parle en te donnant une *place*, en te faisant jouer un rôle ; Georges multipliera les déclarations qui renvoient son amour pour Tigy à la relation de dépendance de l'enfant à sa mère :

- Je te demande pardon [...], mais quand je suis comme aujourd'hui, je redeviens un tout petit gosse qui a besoin de toi de même que les mioches ont besoin de leur maman. Tu me manques, je n'en peux plus.²⁸
- Il faut que tu saches bien que je ne suis rien sans toi, que j'ai besoin d'une pensée qui guide la mienne [...] Je veux dire, ma Gigi, que tu dois penser pour moi, que tu as épousé un *gosse*, un vrai *gosse*, qui a besoin de toi [...] Oh ! Je suis capable d'*arriver*. Mais pas sans toi, pas sans toi, je te le jure. Il faut que tu m'aides ... [...] Tu m'aideras, dis ! Tu veux bien être la femme d'un *gosse* ! Tu veux bien renverser les rôles, penser pour deux, être forte pour deux ?²⁹
- Je suis morne [...], j'agis sans nerfs ... Je ne sais plus, quoi ! Si tu étais là, je n'aurais pas besoin d'expliquer tout cela. Je t'embrasserais, puis tu me bercerais en caressant mon front, en me disant des mots confiants, et je serais fort à nouveau. [...] Alors, je me couche sur le sein de ma femme et je lui dis tout cela pour qu'elle me console. [...] Dis, viens vite, ma grande, parce que ton petit n'en peut plus, vois-tu.³⁰

J'aime. J'écris pour te le dire, pour me calmer, je déborde constamment, mais tu es là, unique destinataire de ce trop que tu as, après tout, engendré : tu deviens ce que je veux que tu sois (confidente, amante, sœur). Tu es là ; et je suis fou d'amour :

Comme je t'ai dit je crois au début de ma lettre, cela devient de la névrose. Tant pis pour la névrose. C'est ainsi que j'aime et je ne veux pas qu'il en soit autrement, car toi seule es ma vie, toi seule, absolument seule et pour toujours, es mon bien, mon moi que j'embrasse avec toute l'ardeur de mon sang qui bout.³¹

D'ailleurs, je t'interpelle sans cesse : par la prise de contact (« mon amour », « ma femme » ...), par la rupture codée de celui-ci (« mille baisers » ...), qui clôt ce morceau que je t'envoie. Par des appellations tendres,

²⁸ Lettre du 11 décembre 1921, p. 121.

²⁹ Lettre de l'automne 1922, p. 297. C'est Simenon qui souligne.

³⁰ Lettre du 17 février 1923, p. 480-481, voir aussi la page 424. Simenon intervertira partiellement les rôles, surtout après leur mariage : les lettres, à elle adressées, l'appelleront, elle, « mon pauvre petit », « mon pauvre gosse », « mon petit gosse à moi tout seul », etc. Il arrivera que Georges se figure Tigy et lui, comme deux petits enfants : « j'ai dit trop de mal de Paris et de la vie. Tu verras que l'un et l'autre nous seront favorables, parce que nous sommes deux pauvres gosses qui n'avons pour ambition que de nous aimer bien fort, en regardant passer la vie. » (Lettre du 30 décembre 1922, p. 361.)

³¹ Lettre de février (?) 1922, p. 222.

par ce discours hybride, mi-oral, mi-littéraire qu'est ma lettre. Je te parle, je te murmure, je hurle : c'est à *toi* que je parle et ma lettre se fait vocale, feignant le dialogue rêvé (« hein » – « n'est-ce pas »).

Dis, sauras-tu me le pardonner. [...] Eh bien dis, mon poïon, c'est une chose que je ne veux plus, [...] Est-ce que tu me le promets, dis, mon poïon adoré? Oui, n'est-ce pas, [...] ³²

Tu es tellement pleinement là et tellement pas que j'hallucine ta présence jusqu'au trompe-l'œil, jusqu'à croire à des « visions ». Mon fantasme est si fort que le désespoir guette lorsque cesse subitement le mirage, l'illusion ³³.

Ma petite chérie que je n'ai jamais tant aimée,
Que je souffre, dis, c'est épouvantable [...]
Toute la journée je suis resté ainsi, sans pouvoir parler, sans pouvoir trouver un coin où pleurer à l'aise.
J'ai quitté le bureau aussitôt. Je n'eus [*sic*] pu y rester. Je me figurais toujours revoir le carton dont je t'ai parlé, qui portait toutes mes naïves confidences. Dans le couloir, je croyais te voir, quand, à 4 heures, tu venais me chercher. Et ce fut ainsi partout. [...]
J'ai passé le Val Benoît, tout contre la [rive], où nous nous sommes accoudés deux fois, tu sais, la première, après la *scène*! Je voyais de loin le banc et la route qui monte vers Cointe, la route que nous connaissons bien, n'est-il pas vrai! Et l'embarcadère des canots! Tu sais, le croquis à l'huile!... Partout, partout, je te voyais, je te vois encore. Partout nous avons passé ensemble, divinement ensemble, et partout je te cherche en vain. ³⁴

*

* *

LA LETTRE D'AMOUR est toujours aussi *célébration* de l'être aimé : parler de son amour enrichit l'amour ; la parole exalte son objet et s'exalte en même temps elle-même. Ma lettre est la preuve que pendant tout le temps où je l'écrivais, je ne pensais qu'à *toi*. Ma lettre devient le lieu où résonnent

³² Lettre de 1921, p. 40.

³³ « Écrire à quelqu'un, c'est toujours mobiliser sa représentation imaginaire — consciente et inconsciente — avec un cortège plus ou moins considérable de souvenirs, d'affects et de fantasmes associés [...] la lettre amoureuse s'efforce, délibérément ou inconsciemment, de compenser l'absence [...] par l'évocation ou l'appel, concentrés et tendus, de la présence. C'est au point, souvent, qu'une sorte de satisfaction quasi hallucinatoire est, par intermittences, obtenue. » (Christian DAVID, *op. cit.*, p. 185-186.)

³⁴ Lettre d'avril (?) 1921, p. 52-53.

sans fin les échos de ma vénération pour toi, de la folie que je te porte. L'aimé se met à appartenir au règne du sacré, car on le divinise dans une étrange et intouchable souveraineté. Si peuvent, dans cet état, coexister des régimes de langages différents, il n'en demeure pas moins que le discours bascule ici souvent dans l'adoration poétique, dans la mise en place de l'expression d'une mystique de l'amour (charnel ou non) :

Je ne suis pas digne de toi, dis, mon ange, mon amour à moi, je voudrais t'écrire à genou [*sic*]. Je ne trouve pas les mots pour te dire mon adoration. Je dis « ma femme » tout le temps, et j'ai embrassé ton portrait frénétiquement. [...]

Je ne saurais vivre longtemps sans t'embrasser, sans t'adorer, dis, ma femme, ma femme, ma femme toute. Oh ! que je voudrais pouvoir te dire tout ce que je sens ... je ne peux pas. C'est trop. Je pleure, je ris, je sanglote ... Je t'aime dis, oh, que je t'aime ! [...]

Soigne-toi bien, continue à m'aimer fort. Moi je t'adore, dis, je t'adore, à genou [*sic*]. Je ne saurais plus t'aimer autrement, je suis fou d'amour. Et je pleure parce que je ne peux pas t'étreindre.³⁵

Peut-on alors encore parler de *correspondance*, d'échange ? Julia Kristeva, dans *Histoires d'amour*, semble le contester, écrivant : « le dialogue amoureux [...] est non pas communication, mais incantation, invocation »³⁶.

*

* *

POURTANT, je veux désespérément aussi *savoir*, connaître, me faire connaître. Évidemment, tenir un discours (d'amour ou non) est toujours mise en scène de soi. Mais t'écrivant, je suis nécessairement deux : celui qui parle et celui dont je parle. Une autre partie de moi se révèle alors. Je veux échapper au verbiage, être *pour une fois*, dans la sincérité.

Ainsi, je tiendrai ma promesse et t'écrirai bien tranquillement tout ce qui me passe par la tête. Holà ! non, pas cela. Je ne t'écrirai pas de la sorte, pour le seul plaisir, avec l'esprit calme et serein. Car mes lettres pourraient ressembler alors aux épîtres de Mirabeau, trop polies pour être entièrement et pleinement sincères.

Ce n'est pas de la sorte que je veux t'écrire. J'aime mieux reprendre mes bonnes habitudes épistolaires d'Allemagne, c'est-à-dire, écrire sans qu'aucun souci littéraire m'arrête ou m'intimide, sans aussi que la réflexion ne s'interpose entre mes pensées et mes phrases.³⁷

³⁵ Lettre du 15 décembre 1922, p. 326-327.

³⁶ Julia KRISTEVA, *op. cit.*, p. 119.

³⁷ Lettre de 1922, p. 215.

Alors, vois-tu, j'ai pensé qu'il fallait que tu ne te laisses pas prendre à mes faux airs de matamore. [...] Sache donc que je n'ai pas, d'ordinaire, la moindre confiance en moi. [...] Encore une fois, je joue volontiers à l'homme supérieur qui sait diriger sa vie! Mais non! Ce n'est pas vrai, ne me crois pas.³⁸

Mon désir de te plaire épouse alors cette ruse : je veux montrer l'être que je suis sous toutes ses faces. C'est comme si je te disais : voici mon autre visage ; tu dois lire, dans ma lettre, qui je suis ; qui je suis et surtout qui je crois être, qui je veux être, qui je ne suis pas.

*

* *

MAIS LÀ OÙ vraiment je ne mens pas, c'est lorsque ma lettre se mue en énonciation de mon désir de toi. Lorsqu'elle recueille une part des scénarii fantasmatiques qui sont les miens, quand elle ne s'embarrasse ni de lyrisme ni de métaphores ; et fait qu'expérience verbale et expérience érotique se recouvrent absolument :

Je te voudrais, oui je te veux, viens, vite, cours dans mes bras que je t'aie. Il me faut ma Gigi tout de suite, sinon je vais crier, faire du tapage, puis sangloter tout haut. Qu'on me la donne tout de suite... Nom de Dieu, je deviens fou, tant j'enrage, tant je désire.

Ne m'en veuille pas, mon âme, ma chair, si je ne t'en écris pas plus long, mais c'est trop bête, vois-tu, tout ce que je te dirais. Je ne saurais rien faire d'autre ce soir que de hurler les désirs et les désespoirs qui roulent, grondent, menacent d'éclater dans tout moi chaud, brûlant. [...]

Ton gosse qui a envie de te mordre jusqu'au sang.³⁹

Onirisme, rêve, fantasma, souvenir du corps et de la peau, ici, c'est tout un. Ma lettre me permet de « me faire mon cinéma », et je crois à une véritable possession amoureuse de toi par la parole. Je me livre, réellement, aux caresses amoureuses par papier interposé :

J'ai tant envie de tout toi. Et de ta chair, dis, quand je pense à certaines heures de là-bas, à dimanche soir, lorsque nous brûlions d'envie, et que nous nous raidissions... Y penses-tu aussi, ma gosse? As-tu encore envie? Oui, hein, j'en suis sûr. Moi, c'est comme si tu avais brûlé ma chair. Le souvenir me lance, comme une cicatrice. Oh vite! dis, que tu sois ma femme tout à fait. Je n'en peux plus, de vivre sans toi. Vite, qu'on soit nous deux, ici, qu'on « vive »

³⁸ Lettre de l'automne 1922, p. 297.

³⁹ Lettre du 11 décembre 1921, p. 122.

enfin, dis, ma femme.

Je t'embrasse profondément, à pleine bouche, j'embrasse tout ton corps, tes seins, ton ventre, tes hanches, je voudrais te posséder encore, ou plutôt t'adorer.

Ton Georges, qui a envie de toute toi, de toute ma femme.⁴⁰

Ma lettre ne peut guère cacher le trouble qui l'accompagne et l'émotion qui vibre au cœur même de celle-ci. Implicite ou tue, ma passion brûlante fait silence : «le non dit devient [alors] l'équivalent le plus intense de l'embrassement érotique», écrit Kristeva⁴¹.

Souvent, pourtant, elle est prolixe, confondant le mot et la chose qu'il désigne, jusqu'à l'aberration, jusqu'aux réalisations les plus impensables, parmi lesquelles l'expression du cannibalisme métaphorique de Georges Simenon à Tigy. Quelques exemples :

- Ah comme cela je t'aime ! Si tu étais ici, je t'aurais mangée, j'aurais mangé ta chair, pour sûr, sans exagération. (P. 368.)
- [...] il me faut de la passion brûlante, exclusive, dévorante [...] je m'énerve, je deviens fiévreux, je me dévore moi-même, à force d'aiguiser mes sentiments. (P. 170.)
- J'ai faim de toi, une faim nerveuse, pas mélancolique — plutôt fiévreuse [...] Ton Jojo t'embrasse follement et te mord violemment la bouche. (P. 291.)
- [...] je mords ses seins, bien haut plantés et ma bouche boit sa jeunesse. (P. 185.)
- Il me faut ma Gigi tout de suite sinon je vais crier, faire du tapage, puis sangloter tout haut. Qu'on me la donne tout de suite... Nom de Dieu, je deviens fou, tant j'enrage, tant je désire [...] Ton gosse qui a envie de te mordre jusqu'au sang. (P. 122.)
- À tantôt chérie. Je t'étreins doucement, et doucement aussi je suce tes lèvres dont la saveur me trouble tant et me ravit. Ton Gosse. (P. 245.)

On veut aussi nommer les différentes parties du corps aimé, activement parcouru, jusqu'à une sorte de viol du langage :

Je ne m'étais jamais aperçu combien j'avais besoin de ton corps, de caresser tes seins, dont j'aime tant le pli lourd que tu voudrais effacer ! Mais mon amante, c'est ce qui fait leur charme... comment donc les pétrirais-je lorsque tu les auras pétrifiés ! Non, rends-les moi comme ils étaient. Et tout ton corps, tes hanches, tes cuisses, ton ventre... Sais-tu qu'il me semble que ton ventre ressemble à celui de je ne sais quelle vierge italienne ou de primitif. Hier, cette comparaison m'est venue tout d'un coup à l'esprit. Tu sais, de belles

⁴⁰ Lettre du 19 janvier 1923, p. 430.

⁴¹ Julia KRISTEVA, *op. cit.*, p. 472.

lignes souples, onduleuses, un modèle délicat et puissant tout à la fois... Et j'ai besoin aussi de ton odeur. C'est étrange comme je la cherche, bien en vain. Ce soir, je me suis offert à aller chercher un fauteuil au 2^e étage — on se trouvait chez Kiki —, rien que pour pouvoir entrer dans ta chambre. J'ai fourré ma tête dans ton lit. Mais il n'a pas gardé ton odeur ! C'est désespérant. Et ta bouche, maîtresse chérie, si tu savais comme j'en ai faim ! Et ta langue, et tout, tout toi, toi toute...

Que jeudi vienne vite et que vendredi même nous puissions nous trouver seuls, derrière une porte close ! Si tu as envie, évidemment ! Mais je sais bien que tu auras envie ! Moi, je n'en puis plus. C'est au point que je ne tiens plus en place... J'ai un besoin absolu, un besoin réel de ta chair. Pas tant de la posséder que de la sentir, de la pétrir, d'y enfoncer les doigts, d'y traîner mes lèvres, d'y sentir ta chaleur... de t'avoir enfin, ma femme.⁴²

On le voit, l'écriture du désir prend ici, clairement, valeur d'acte érotique.

*

* *

En quoi ces lettres m'ont-elles émue et intéressée ?

En ce qu'elles sont l'antithèse même d'une conception de l'amour qu'exprimera, par la suite, Simenon, et dans ses « romans de la destinée » et dans ses interviews. Conception où l'on affiche une dissociation du sentiment et du désir physique⁴³, où la sexualité rapide et sauvage est élevée au rang des « instincts de base » qui sp'ificient positivement « l'homme nu » (cette utopie rousseauiste que l'écrivain poursuivra dans ses reportages en Afrique et à Tahiti)...

Ensuite, parce qu'elles sont la trace magnifique d'une représentation de l'amour comme exaltation, comme goût de l'obstacle qui consume davantage encore les amants, comme brûlure ardemment souhaitée. Le jeune

⁴² Lettre du 29 août 1922, p. 294.

⁴³ « [...] Je ne mélange jamais sexualité, sentiment et amour. [...] Si j'ai couché plus souvent avec des professionnelles ou des demi-professionnelles qu'avec d'autres, c'est, d'abord, parce que je répugne à la comédie que les autres exigent, au temps perdu, à ce que j'ai appelé plus haut les faux-semblants. » (Georges SIMENON, *Quand j'étais vieux*, Paris, Presses de la Cité, 1970, p. 209.) Ou cette déclaration, plus explicite encore : « j'ai besoin, pour ne pas me sentir prisonnier de la société, de caresser une cuisse au passage, de faire l'amour sans déclaration, sans passion, de traiter le sexe, d'un instant à l'autre, dans mon bureau, n'importe où, comme on le traitait, comme on le traite dans la forêt équatoriale ou à Tahiti [...]. Cela remet tous les faux-semblant à leur place, toutes les conventions. Cinq minutes entre deux portes, et cela suffit à faire basculer les valeurs. » (Georges SIMENON, *Quand j'étais vieux*, p. 267.)

Simenon revisite ici la magnificence de l'amour fou (celui des romantiques et des surréalistes), ce malheur merveilleux d'aimer, cet éblouissement qui exhause les êtres dans une sorte de violent narcissisme à deux. Il aime alors la passion foudroyante, immodérée, qui fait tantôt plonger aux abîmes, tantôt palpiter dans le cœur même de la vie.

Dans ce *duo d'amour* amputé d'une voix (nous n'avons que les lettres de Georges), le sentiment est violent, furieux, intense, obsédant. Il est comme naïf, peu référentiel : il n'y a pas ici de discours mythologique ou historique dans lequel on convoquerait Roméo, Béatrice, Laure, Musset et Sand. Mais le propos et sa frénésie s'abouchent à toute la lyrique amoureuse (celle des troubadours, etc.), car c'est aussi, par force, « un amour de loin ». Un amour qui veut la fusion primitive, la compréhension totale, l'extension de l'autre à soi et inversement. Le motif de l'absorption, de l'osmose, on le retrouve ici, souvenir peut-être de l'androgynie, besoin impérieux en tout cas de dépasser les différences, d'annuler ce qui est toi et ce qui est moi, de retourner fantasmatiquement les habituels clivages (le dehors accueille le dedans) : une suite d'opérations imaginaires annule la coupure et le morcellement. Les textes déjouent l'angoisse en déplaçant la rêverie désirante sur la volonté de disparition, euphorique et insistante, de soi dans un néant sans visage⁴⁴. La lettre d'amour est cet espace extraordinaire où je peux laisser s'épancher ce qui, en moi, ne connaît pas de limites. Dans ces lettres, l'amour-passion s'impose avec ses emportements, ses soulèvements, sa peur panique de perdre l'autre, ou qu'il ne me quitte dans « une intermittence du cœur » :

N'avais-tu pas peur de l'absence ? [...] L'absence m'affole, double, triple mon amour, l'aiguise, l'exaspère [...] Ah non, je ne te quitterai plus car j'ai trop souffert ! [...] Je vais rentrer, je te reverrai. Il ne sera jamais plus question de séparation, ma Gigi ne me quittera pas plus que je ne la quitterai.⁴⁵

J'ai souffert, le soir, des crises de larmes [...] je me révolte contre le temps... Quatre, cinq semaines... Il me semble qu'elles ne finiront jamais. J'ai toujours peur que quelque chose te ravisse à moi. Je crie d'angoisse !⁴⁶

Pour Georges Simenon, l'amour, la lettre d'amour est aussi une chance : chance de donner sens et réalité à ce qui lui arrive ; il se fait vivre en se

⁴⁴ « Plus elle était mienne, plus je la sentais mienne, plus je la jugeais digne d'être mienne [...] Plus elle était mienne, dis-je, et plus j'éprouvais le besoin de l'absorber davantage. De l'absorber. Comme de mon côté j'aurais voulu me fondre entièrement en elle. » (Georges SIMENON, *Lettre à mon juge*, Paris, Presses de la Cité, 1947, p. 93.)

⁴⁵ Lettre du 19 décembre 1921, p. 175.

⁴⁶ Lettre du 17 février 1923, p. 482-483.

racontant. Les choses sont vécues autrement de savoir qu'on va pouvoir les raconter : on peut tout immobiliser enfin, *dire* le monde (propos du romancier), se trouver à soi une *place*, dans et par le langage, hors du flou du sentiment. L'écriture apparaît alors comme un lieu où j'existe. L'amour, par définition, efface les frontières et jette dans le chaos ; mais le discours d'amour reconstruit aussi une identité : celle du sujet *défini* comme amoureux. Disséminé dans son dire, le sujet amoureux trouve une *place* et une *identité* fortes. À la plénitude de l'être que donne l'amour se superpose une bonne définition de la personne : je suis celui qui t'aime. Comme l'écrit Kafka à Milena : « Ce n'est peut-être pas toi que j'aime, c'est bien plus, c'est mon existence : elle m'est donnée à travers toi »⁴⁷.

*

* *

CERTES, comme nous tous, le jeune Simenon de dix-huit ans est contaminé par des stéréotypes et des codes. Rimbaud le disait déjà : « l'amour est à réinventer », et il serait intéressant de voir ce que la conception échevelée et romantique du tout jeune journaliste doit aux conventions de ses lectures de collègue et de divertissement (le mélo, la chanson populaire, etc.) ; car Georges est, comme nous tous, celui à qui Jankélévitch pourrait dire que : « nous croyons aimer et nous récitons »⁴⁸. De même, on peut toujours affirmer aussi que la lettre d'amour se fait, comme à l'insu du sujet, dans un espace de circulation de la parole désirante, qui nous échappe. Que nous sommes, par la culture, expulsés d'une parole vraiment authentiquement rivée au ressenti, répétant sans trêve les mêmes douceurs, les mêmes clichés, les mêmes paroles mortes.

Mais il suffit de s'engouffrer dans la violence d'un jeune homme fou d'amour, dans les années vingt, pour comprendre que, hors volonté littéraire, où la beauté de la célébration voudrait surpasser la femme célébrée, un jeune journaliste, à peine romancier, veut rendre à ces paroles tant prononcées et tellement usées, une force originelle, une valeur expressive première. Il se met, peut-être sans le savoir, à combattre la faiblesse des mots, il colore violemment leur pâleur. Il rend au langage de l'amour son poids originel et sa gravité. Sa naïveté aussi :

⁴⁷ Franz KAFKA, *Lettres à Milena*, p. 109.

⁴⁸ Vladimir JANKÉLÉVITCH, *L'Ironie ou la bonne conscience*, Paris, P.U.F., 1979, p. 18.

Des baisers tout plein, à bouche que veux-tu, bien profondément de ton mari Gosse à sa Gigi Sim.⁴⁹.

*
* *

LE ROMAN D'AMOUR qu'écrivent ces lettres inscrit Georges et Tigy dans la longue suite des personnages que la fiction nous a aidés à lire comme passionnés, idéalistes, exaltés, aux antipodes du cynisme, de la raison et du prosaïque : Félix Vandenesse, Julien Sorel, Lucien de Rubempré, le Grand Meaulnes sont de ceux-là, et l'on pourrait poursuivre avec des personnages plus contemporains. Stendhal écrivait dans *De l'amour* : « Il faut avoir un mari prosaïque et un amant romanesque » et Camus, dans *L'Homme révolté* : « on a toujours considéré que le *romanesque* se séparait de la vie et qu'il l'embellissait en même temps qu'il la trahissait ».

Avant de retourner au tragique de la vie, avant de montrer sa labilité et son aisance à inventer, dès les romans populaires, des situations extraordinairement romanesques, où sentimentalité et imagination seront convoquées, Simenon a *vécu* sa passion pour Tigy comme un roman. Un grand roman d'amour fou.

Danielle BAJOMÉE
Université de Liège

⁴⁹ Lettre du 22 décembre 1921, p. 191.

Michel LEMOINE

Une prison existentielle¹

Les hommes, qui se croient libres,
sont prisonniers [...] de l'espace.

Jean d'ORMESSON

« J'EN AI JAMAIS ÉCRIT sur des lieux que je ne connaissais pas »², déclare Simenon. On veut bien le croire sur ce point, pourvu que l'on excepte du principe les romans d'aventures exotiques des années 1920 signés de pseudonymes, récits basés sur une documentation livresque. Si l'on suit en effet l'écrivain tout au long de sa vie particulièrement mouvante, nous voyons aussitôt se profiler, derrière les endroits où il a vécu et derrière ceux où l'ont conduit ses nombreux voyages, les lieux où il a planté les décors de son univers fictif. Liège et la Belgique, Paris et l'Île-de-France, le Berry, le Nivernais et le Bourbonnais, la Normandie, la Côte d'Azur, la Charente-Maritime et la Vendée, les voies navigables parcourues lors du tour de France de 1928, le nord des Pays-Bas, Concarneau, le Congo belge et le Gabon, le canal de Panama, Tahiti, New York, la Floride, l'Arizona et le Connecticut : tous ces endroits deviendront autant de cadres spatiaux privilégiés de l'œuvre romanesque.

Tant de déménagements, tant d'errances pour découvrir que l'homme, celui que Simenon appelle volontiers l'homme nu, celui qui se cache « sous les apparences diverses » et « les différences de surface qui existent entre les hommes »³, est le même partout ! À première vue, on ne peut en dire autant des divers lieux où se déploie la fiction, lieux qui diffèrent et dont le romancier caractérise avec soin les différences. Évoquant le « monde pictural

¹ La présente communication développe un exposé présenté à Manosque le 29 mars 2000 dans le cadre des rencontres internationales organisées lors de la semaine « Simenon m'était conté ».

² G. SIMENON, *Des traces de pas*, Paris, Presses de la Cité, 1975, p. 227.

³ G. SIMENON, *Maigret voyage*, dans *Œuvres complètes*, Lausanne, Rencontre, t. XX, p. 175. Les œuvres dont le titre est suivi, dans les notes, d'une simple indication de tome et de pagination, sont citées d'après cette édition dont la publication s'est étalée de 1967 à 1973.

de Rembrandt», le romancier écrit le 21 juillet 1960 qu'avec cet artiste, «l'homme n'a plus de contours définis. Pour la première fois, le personnage n'est plus l'élément essentiel. Il fait partie d'un tout. L'espace a autant de valeur que lui»⁴. *Mutatis mutandis*, cette citation pourrait servir de point de départ à notre réflexion, même si nous sommes bien conscient que l'analyse de l'espace romanesque simenonien doit rester subordonnée à l'étude des personnages. Si les tourments qui assaillent Edmée Van Elst et Curly John ont en effet quelque chose d'universel et d'existential où nous voyons un reflet de la condition humaine, que peuvent avoir en commun les décors où se meuvent ces protagonistes de *La Maison du canal* et de *La Jument-Perdue*? D'un côté, le paysage liquide et spongieux, comme noyé, du Limbourg belge découvert par Simenon à la fin de son enfance :

Dans l'aigre lumière de décembre, ces prairies semblaient s'étendre à l'infini et, coupant la propriété en deux, le canal tout droit ajoutait à la sévérité du décor en y introduisant une géométrie implacable.⁵

C'était rare de passer un jour sans pluie. La seule différence, c'est que certains jours elle tombait fine et serrée, sans discontinuer. Ces jours-là, le ciel était d'une teinte uniforme et c'était le plus triste. D'autres fois, il y avait grand vent, des nuages de toutes les formes couraient à ras des peupliers et la pluie tombait par rafales, crépitait dans la cour, sur la route, sur les vitres, pénétrait dans la maison par les moindres fissures.⁶

On allait vivre désormais des mois dans le mouillé, dans le froid, dans la boue et surtout dans le vent. C'était une tempête perpétuelle qui charriait dans le ciel des nuages sombres, toujours prêts à crever.⁷

À travers les vitres on voyait les peupliers lutter contre la bourrasque qui les faisait craquer. Jamais peut-être le vent n'avait été aussi violent et il était chargé d'une pluie serrée qui se plaquait aux herbages.⁸

D'un autre côté, l'aridité minérale, la sécheresse lumineuse de l'Arizona parcouru en 1947 :

On ne voyait plus Tucson, caché par un autre pan de montagne. Mais peu à peu, à mesure qu'on approchait de Sunburn, John retrouvait le paysage tel qu'il l'avait connu, cette immense plaine, ce plateau plus exactement, qui, d'ici, paraissait aussi rond et uni qu'une assiette et que bordaient de partout des montagnes que le soleil faisait passer du bleu au rouge, au rose, à toutes les couleurs du prisme.

⁴ G. SIMENON, *Quand j'étais vieux*, t. 43, p. 53-54.

⁵ G. SIMENON, *La Maison du canal*, t. 3, p. 164.

⁶ *Id.*, p. 185.

⁷ *Id.*, p. 182-183.

⁸ *Id.*, p. 188.

N'était-ce pas, entre ciel et terre, un endroit détaché du monde, comme suspendu dans un espace de pur cristal ? Quand il était arrivé, autrefois, il en avait eu la gorge serrée. Il avait cherché en vain une issue. Il s'était demandé un instant par où il avait pénétré dans ce cirque céleste.

Ce n'est qu'en avançant vers la montagne, barrière apparemment infranchissable, qu'on la voyait reculer d'abord, puis s'entrouvrir, et qu'avec étonnement on poursuivait sa route dans la plaine.

C'était bien là le Grand Passage qu'il avait connu.⁹

Quoi de comparable, disions-nous, entre ces deux types de paysages ? Et si pourtant, malgré les apparences, de tels lieux avaient des éléments communs au-delà de leur dissemblance même ? Examinons ces textes d'un peu plus près. Dans le Limbourg, les prairies semblent « s'étendre à l'infini », tandis que « le canal tout droit » ajoute « à la sévérité du décor en y introduisant une géométrie implacable » ; on passe rarement « un jour sans pluie », laquelle tombe « sans discontinuer » ; le ciel est « d'une teinte uniforme » ; on va vivre « des mois dans le mouillé, dans le froid, dans la boue et surtout dans le vent », dans « une tempête perpétuelle ». Autant d'indications dépréciatives suggérant ce que le paysage peut avoir d'inéluctable : on ne peut échapper à cette grisaille monotone et sans fin. En Arizona, un immense plateau bordé de montagnes qui forment une « barrière apparemment infranchissable », un « endroit détaché du monde, comme suspendu dans un espace de pur cristal », un lieu où l'on cherche « en vain une issue ». Malgré des connotations plus positives, l'enfermement est ici mis en évidence de manière patente : on n'échappe pas plus à la lumière éclatante de l'Arizona qu'aux sombres plaines limbourgeoises imbibées d'eau. Dans les deux cas, le personnage est prisonnier de son environnement comme il l'est de ses pulsions, le dehors correspondant, comme souvent chez l'écrivain, au dedans, ce qui constitue une des composantes génératrices de l'atmosphère simenonienne selon l'analyse finement menée par Alain Bertrand¹⁰. On conviendra néanmoins que, pour établir un tel lien entre deux paysages aussi dissemblables, nous nous sommes placé sur un autre terrain — c'est le cas de le dire — que celui de la simple lecture au premier degré d'une description ou d'une évocation, à savoir le terrain séduisant de l'interprétation.

La diversité des paysages chez Simenon ressemblerait en effet à une simple énumération si les lieux, souvent évoqués par petites touches, d'une

⁹ G. SIMENON, *La Jument-Perdue*, t. 24, p. 54.

¹⁰ Alain BERTRAND, *Georges Simenon*, Lyon, La Manufacture, 1988, p. 164–166, et sa réédition revue, *Georges Simenon : de Maigret aux romans de la destinée*, Liège, C.É.F.A.L., 1994, p. 155–156.

manière pointilliste proche de certaines techniques picturales, ne se chargeaient généralement d'affectivité, s'ils n'atteignaient parfois le stade du symbole. Ainsi, le thème de l'individu prisonnier de son environnement nous paraît plonger aux sources mêmes de l'imaginaire simenonien et toucher aux racines liégeoises de l'écrivain telles qu'elles se donnent à lire dans *Pedigree*.

En effet, s'il existe un endroit où le jeune Roger Mamelin, double de Simenon dans ce roman autobiographique, s'est vraiment senti prisonnier, un lieu de l'enfermement par excellence, c'est bien pour lui le collège Saint-Servais qu'il a fréquenté à Liège de 1915 à 1918, de douze à quinze ans, collège toujours peint en termes péjoratifs :

Il longe cette interminable galerie où des fenêtres toutes pareilles lui dévoilent le même spectacle de murs nus, de vêtements sombres qui pendent sur un rang, de bancs noirs, d'élèves mal assis, immobiles dans la lumière crue.

Au-delà de la balustrade de fer, c'est le noir d'une cour si vaste, si nue qu'on hésite à s'aventurer dans son immensité, et, pour l'atteindre, il faut descendre l'escalier de fer trop à pic qui a des résonances d'usine.

De l'escalier, de la cour qu'il traverse de biais, on ne découvre plus rien du monde ordinaire. D'un côté, ce sont les murs aveugles de la salle des fêtes qui ne s'ouvre que dans de rares occasions. Au fond, un mur implacable comme celui d'une prison.¹¹

Après avoir lu cette citation évoquant un monde en noir et blanc, nous nous disons que ce n'est certes pas un hasard si, dans la ville autrichienne ou tchèque qui sert de cadre spatial à *La neige était sale*, la prison où est enfermé Frank Friedmaier est « une école » et « plus probablement un collège »¹² transformé en prison qui ressemble tellement au collège Saint-Servais :

Une grande cour intérieure, qui a dû lui paraître d'autant plus grande qu'à ce moment-là elle était inondée de soleil. Il y a un bâtiment tout en longueur, de deux étages, en briques neuves, et il ne doit pas exister d'escaliers intérieurs, car, comme sur un bateau, on voit, dehors, des escaliers de fer, des couloirs suspendus qui ressemblent à des passerelles et donnent accès à toutes les classes.

Combien y a-t-il de classes ? Il l'ignore. Il a eu une impression d'immensité. De l'autre côté de la cour se dresse un autre bâtiment, la salle des fêtes ou le gymnase.¹³

¹¹ G. SIMENON, *Pedigree*, t. 19, p. 145.

¹² G. SIMENON, *La neige était sale*, t. 24, p. 333.

¹³ *Id.*, p. 340-341.

En outre, depuis sa prison-école, Frank aperçoit au loin une jeune femme qui a ouvert sa fenêtre et vaque à ses occupations ménagères quotidiennes : « Elle va et vient, surveille des choses à l'intérieur, des casseroles ou un bébé ; elle a sûrement un bébé, car presque toujours elle met du linge à sécher sur une corde tendue en travers de la fenêtre, et c'est du tout petit linge »¹⁴. De même, depuis son école-prison de *Pedegree*, le collégien « contemple par la fenêtre, ouverte pour la première fois de l'année, une femme qui repasse des langes d'enfant dans une chambre lointaine »¹⁵. Pour lui comme pour Frank, cette image à la fois féminine et enfantine symbolise le désir d'évasion, le besoin de liberté, l'espoir d'un ailleurs confirmé dans l'un et l'autre extraits par cette « fenêtre ouverte » sur une autre vie. L'image est néanmoins complexe car, si la femme et l'enfant peuvent laisser espérer un avenir, ils représentent peut-être aussi une nostalgie de l'enfance, la femme étant avant tout mère dans ces passages. Quoi qu'il en soit, que fait Roger Mamelin à la sortie de l'école ?

Si, pour revenir du collège, il a continué à se faufiler dans les petites rues, ce n'était pas pour gagner du temps, il faisait, au contraire, de longs détours afin de passer, le cœur battant, par ces ruelles où, derrière les rideaux de chaque maison, on voit une femme en chemise qui tricote ou qui fait du crochet.¹⁶

Le motif de la femme à la fenêtre aperçue depuis une salle de classe se retrouve dans *L'Évadé*, *La Veuve Couderc* et *Le Passage de la ligne* où elle acquiert son développement le plus ample¹⁷, tandis que l'apparence du collège Saint-Servais inspire celle d'un lycée de Poitiers qui a « l'aspect d'une caserne » et où « les escaliers, en fer, étaient extérieurs aux bâtiments que longeaient des sortes de passerelles sur lesquelles les pas résonnaient »¹⁸. Une caserne de Papeete servant à l'occasion de Palais de Justice a aussi le même aspect que le collège Saint-Servais : « Ceux qui étaient devant lui gravissaient un escalier de fer, puis suivaient une galerie qui contournait le bâtiment »¹⁹. L'image de la caserne, lieu d'enfermement exemplaire, n'est évidemment pas innocente pour le point de vue qui nous occupe et Simenon, nous le savons, n'a guère supporté de ne pas pouvoir échapper

¹⁴ *Id.*, p. 349.

¹⁵ G. SIMENON *Pedegree*, t. 19, p. 206.

¹⁶ *Id.*, p. 193-194.

¹⁷ Voir Michel LEMOINE, *Liège dans l'œuvre de Simenon*, Liège, Faculté Ouverte, 1989, p. 146 et *Liège couleur Simenon*, Liège, C.É.F.A.L./Centre d'Études Georges Simenon, 2002, t. 1, p. 90-92 et 157-158.

¹⁸ G. SIMENON, *Le Passage de la ligne*, t. 35, p. 93.

¹⁹ G. SIMENON, *Touriste de bananes*, t. 9, p. 286.

aux murs de l'armée quand il effectuait son service militaire : « Lundi, mardi au plus tard, je sortirai de prison »²⁰, écrit-il à sa fiancée en 1922 depuis la caserne liégeoise des Lanciers. L'écrivain en herbe a-t-il alors tâté du cachot ou l'emploi du terme « prison » n'est-il ici que métaphorique ? On l'ignore.

À ce stade, il vaut la peine de se demander si, au-delà de l'école ou de la caserne, ce n'est pas la ville elle-même qui est considérée comme une prison. On le croirait volontiers en lisant ces lignes datées du 19 octobre 1961 et consignées dans *Quand j'étais vieux* à Échandens, au retour d'un voyage de Simenon dans sa ville natale :

Curieuse impression, à Liège, de regarder, le soir, les mêmes fenêtres que je regardais à quinze ou seize ans, avec leur store vaguement éclairé laissant deviner l'intimité des petits ménages et qui me donnaient une telle envie d'évasion — frisant la panique.

En les retrouvant, identiques, j'avais presque peur qu'on me retienne prisonnier. Pourquoi là et pas ailleurs ? Et alors que Liège m'a comblé. On dirait que j'ai toujours fui ma jeunesse.²¹

Or, que va faire Simenon en rentrant de ce voyage de 1961 à Liège ? Nous le lisons à la même page de *Quand j'étais vieux* : « J'ai hâte, maintenant, dans une quinzaine sans doute, d'écrire le roman dont le sujet m'est venu en voiture entre Aix-la-Chapelle et Cologne »²¹, sur le chemin du retour, par conséquent. Ce roman, terminé un mois plus tard, s'intitule *Les Autres*. Il ne se passe nulle part, c'est-à-dire que son cadre spatial est constitué par une ville française sans nom, l'écrivain précisant même qu'il s'est imposé, pour rédiger cette fiction, « de recréer une ville entière, avec son fleuve, son Palais de Justice, ses églises, ses rues, ses magasins »²². Affirmation crédible, certes, mais on ne peut qu'être frappé, en parcourant le roman, d'y lire les lignes suivantes :

Cela m'a valu de retrouver, sous la pluie battante, le quartier de mon enfance, et je me demande pourquoi je ressens chaque fois un certain déplaisir, une angoisse, comme si je risquais d'être à nouveau enfermé dans le réseau de ces rues trop calmes. [...]

Pourquoi, dans ce quartier-là, tout me paraît-il immobile, comme figé, non seulement les maisons, les fenêtres, mais les bancs, les ormes du square, les gens eux-mêmes, que je retrouve faisant les gestes d'autrefois ?²³

²⁰ G. SIMENON, *À la conquête de Tigy. Lettres inédites 1921–1924*, Paris, Julliard, 1995, p. 225. Voir d'autres exemples de sa colère et même de sa rage face à cet enfermement obligatoire dans Michel LEMOINE, *Liège couleur Simenon*, op. cit., t. 2, p. 209–210.

²¹ G. SIMENON, *Quand j'étais vieux*, t. 43, p. 478.

²² G. SIMENON, *Les Anneaux de Bicêtre*, t. 38, p. 12.

²³ G. SIMENON, *Les Autres*, t. 37, p. 367.

Le quartier de l'enfance, seulement ? Non pas : « Cette ville, ces rues où je me promenais sans fin, ces visages toujours les mêmes, ces noms sur la vitrine des magasins m'inspiraient, en plus d'un ennui quasi douloureux, un désir de fuite, de fuite n'importe où, de fuite aussi irraisonnée que quand, en rêve, on se sent poursuivi », écrit également Blaise Huet, le héros-narrateur des *Autres*, qui poursuit : « Je peux dire que j'ai passé mon adolescence, surtout les dimanches, à promener mon ennui et mon écoëurement [...]. J'aurais voulu échapper à cette vie provinciale dans laquelle je me sentais englué »²⁴. Pures coïncidences ? C'est peu probable. Quant à nous, il nous paraît évident que le jeune homme de dix-neuf ans qui a quitté Liège pour Paris au soir du 10 décembre 1922 l'a fait avec le soulagement que doit éprouver quiconque parvient à se sauver de l'enlissement. « J'ai attendu toute mon enfance le moment de m'échapper »²⁵, avoue encore le Simenon vieillissant des *Dictées* quand ses souvenirs l'entraînent à se pencher sur sa jeunesse. Et on se remémore les sombres pages de *Pedigree* dans lesquelles Roger Mamelin exprime son amertume, ces pages qui le voient errer dans la « ville noire et visqueuse » comparée à « un labyrinthe »²⁶, ces pages où il annonce son départ de Liège, sa fuite²⁷ qui le fera échapper à un monde « figé, serti dans l'immobilité de l'atmosphère comme les habitants de Pompéi dans la lave »²⁸.

²⁴ *Id.*, p. 338. On a déjà fait remarquer que ce roman, malgré sa volonté d'anonymat spatial, contient des éléments d'origine liégeoise : voir Gaston MARINX, « Georges Simenon et sa "liégitude" », dans *Traces*, Université de Liège, Centre d'Études Georges Simenon, n° 6, 1994, p. 171–173. D'autres lecteurs moins versés que Gaston Marinx dans les arcanes simenoniens ont d'ailleurs perçu le substrat liégeois qui sous-tend ce récit. Ainsi, une lectrice de Mexico, mais originaire de Liège, écrit ces lignes à l'auteur : « Je viens de relire le livre *Les Autres* et cela m'a fait bien plaisir, car je reconnais Liège dans vos descriptions » (lettre d'Évelyn TIELENS-VAN DER MADE à Georges SIMENON datée de Mexico, le 15 juin 1977 ; Fonds Simenon de l'Université de Liège). Voir aussi Michel LEMOINE, *Liège couleur Simenon*, *op. cit.*, t. 1, p. 176–177.

²⁵ G. SIMENON, *Un homme comme un autre*, Paris, Presses de la Cité, 1975, p. 195.

²⁶ G. SIMENON, *Pedigree*, t. 19, p. 234.

²⁷ *Id.*, p. 162–164.

²⁸ *Id.*, p. 176. Quand Simenon peint un monde figé, c'est souvent pour montrer l'aspect inhumain conféré par le crépuscule au décor qui bascule vers un ailleurs parfois extra-terrestre. L'écrivain rejoint alors les mythes symboliques associant le crépuscule et la mort, ce qui n'est pas sans intérêt pour le point de vue qui nous occupe : voir Michel LEMOINE, « Traces autobiographiques d'origine liégeoise dans l'œuvre romanesque de Georges Simenon », dans *Cabiers Simenon*, n° 3, *Des doubles et des miroirs*, Bruxelles, Les Amis de Georges Simenon, 1989, p. 108–111. Ce motif aura poursuivi l'écrivain toute sa vie durant, comme en témoignent ces lignes dictées à Lausanne le 5 août 1975 et qui n'ont pourtant pas pour objet le crépuscule :

Tout à l'heure, [...] au retour de la promenade, je me suis assis dans mon jardin, ce qui est exceptionnel. Le ciel, petit à petit, était devenu complètement uni, entre le blanc et le gris, la couleur

Allons plus loin et demandons-nous si, sur un plan purement biographique, les nombreux déplacements de Simenon, ses déménagements, ses multiples voyages, n'ont pas quelque chose à voir avec ce que nous tentons d'aborder ici. Tous les lieux où l'on s'arrête ne deviennent-ils pas à leur manière et à leur tour des prisons? Rappelons-nous ce que le romancier écrivait en 1947 à Frédéric Dard : « Mon ami le Professeur Leriche à qui je demandais quel était le meilleur climat pour un écrivain me répondait : Celui où l'on ne reste que quinze jours »²⁹. Souvenons-nous aussi de telle déclaration des *Dictées* concernant les changements de domicile :

Chaque fois, le processus a été le même. J'ai commencé par sentir un vide autour de moi. Le paysage, les meubles, les visages entrevus dehors avaient cessé d'avoir un sens. C'est un peu comme s'il n'y avait plus qu'un monde figé.

Cela veut-il dire un monde dont j'avais épuisé la substance? Il serait prétentieux de l'affirmer.

Toujours est-il que je fuyais. Car tous mes départs ont été des fuites.³⁰

On sait combien ce thème de la fuite, souvent lié à celui de la déviance, alimentera, sinon envahira la fiction simenonienne : les études ne manquent pas à ce sujet³¹. Contentons-nous donc de ne retenir ici que deux exemples, parmi tant d'autres, où la fuite libératrice n'apporte pas le résultat positif escompté, deux romans où le thème est en quelque sorte inclus dans le titre. D'abord, *L'Homme qui regardait passer les trains* où Kees Popinga parvient

la plus fréquente du ciel que j'ai rencontrée chaque fois que je suis allé à l'équateur, où l'on a tendance à s'imaginer un soleil éclatant.

Soudain, tout est devenu immobile. Les nuages ne bougeaient pas puisqu'il n'y avait pas de nuages discernables et qu'on avait l'impression que le monde était recouvert d'une solide couche de verre dépoli. Les brins d'herbe, les feuilles des arbres qui entourent mon jardin étaient rigides. Les oiseaux eux-mêmes se sont arrêtés de traverser rapidement l'arrosoir circulaire que j'avais mis en marche.

C'était le silence, un calme presque angoissant et l'on avait une certaine peine à respirer. Les bruits de l'avenue proche s'étaient atténués au point qu'on ne les remarquait plus.

Un monde figé. Un monde vide. [...]

C'est tout. Ce n'est rien. Rien que le silence et une immobilité soudaine que nous avons de la peine à supporter, peut-être parce que cela nous fait sentir l'effet que pourraient nous faire le vide et le silence absolus. (G. SIMENON, *De la cave au grenier*, Paris, Presses de la Cité, 1977, p. 7-8.)

²⁹ Lettre de Georges SIMENON à Frédéric DARD datée de La Havane, le 27 janvier 1947 (Fonds Simenon de l'Université de Liège).

³⁰ G. SIMENON, *Un homme comme un autre*, op. cit., p. 232. « Un monde figé », à nouveau, comme « les habitants de Pompéi » morts emprisonnés « dans la lave ».

³¹ Voir notamment Francis LACASSIN, « Simenon et la fugue initiatique », dans Francis LACASSIN et Gilbert SIGAUX, éd., *Simenon*, Paris, Plon, 1973, p. 157-183, et Marie-Paule BOUTRY, « La fuite », dans *Traces*, n° 6, Université de Liège, Centre d'Études Georges Simenon, 1994, p. 69-79.

à s'échapper de Groningue, sa ville-prison faite de médiocrité figée, mais connaît, à la fin de sa singulière aventure déviante, une autre forme d'univers carcéral, en l'occurrence celle de l'asile où il est enfermé au terme du récit. Ensuite, *Le Déménagement*, au titre hautement significatif. En quittant Paris pour la banlieue, en préférant à son vieil appartement de la rue des Francs-Bourgeois un autre situé dans un grand ensemble moderne nommé Clairevie, Émile Jovis se doute peu du sort qui l'attend. L'attrait de l'interdit le fait céder à un autre désir d'évasion, lié dans son cas à un besoin de transgression, qui le ramène à Paris où, rue de Ponthieu, il se laisse griser par les plaisirs de la nuit et se fait abattre : de Clairevie à une mort obscure ... On ne peut que souscrire à la conclusion de Marie-Paule Boutry : « La fuite des personnages de Simenon a partie liée avec la mort »³².

Sans doute est-ce le moment de toucher un mot de ceux qui, à l'instar de Jean-Évariste Darchambaux, « le charretier de la "Providence" », de Bernard Jeantet, « le veuf », de Félix Allard, « l'homme au petit chien », d'Émile Virieu se complaisant dans sa « cage de verre », de tant d'autres encore, trouvent au contraire dans un lieu clos que Simenon appelle volontiers leur terrier un refuge face à un monde extérieur hostile et traumatisant. Ils n'ont apparemment rien à voir avec le sujet dont nous traitons. Pourtant, si nous prenons soin de lire attentivement les romans dont ils sont les héros, nous voyons se manifester dans leur chef, sous une forme ou une autre, le même désir d'évasion auquel nous nous attachons, ou un substitut de ce désir. Ainsi, Jonas Milk, « le petit homme d'Arkhangelsk », n'est nulle part plus heureux que dans « son cagibi-bureau » sans fenêtre et peu aéré, « entre la boutique et la cuisine »³³, qui est pour lui « un univers dans lequel il se calfeutrait »³⁴, mais « sa collection de timbres de Russie »³⁵ entraîne son esprit vers ce pays qu'il n'a jamais connu bien qu'il y soit né : « Il feuilleta ses timbres de Russie, et, dans le cagibi où il avait allumé la lampe, l'histoire de son pays défilait devant ses yeux. [...] Un village samoyède ou un groupe de Tadjiques près d'un champ de blé le plongeait dans la même rêverie qu'un enfant devant un livre d'images »³⁶. Comme tant d'autres personnages et au sein même du repli dans son cocon protecteur, Milk recrée donc « peu à peu autour de lui tous les bruits du

³² Marie-Paule BOUTRY, *art. cit.*, p. 79.

³³ G. SIMENON, *Le Petit Homme d'Arkhangelsk*, t. 33, p. 180.

³⁴ *Id.*, p. 232.

³⁵ *Id.*, p. 235.

³⁶ *Id.*, p. 237-238.

monde, se laissant engourdir et envahir par eux, s'incorporant à l'univers»³⁷. Peut-on s'empêcher de voir en cette attitude une préfiguration du romancier retraité dans l'espace clos de ce qu'il appelait sa « petite maison rose » de l'avenue des Figuiers à Lausanne ? Installé dans sa vieillesse, lui aussi « feuillette souvent » son « album intime »³⁸, qu'il appelle aussi son petit cinéma intérieur et qui est constitué par les images soudain surgies de son passé ou d'il ne sait où³⁹ :

Depuis que j'ai pris l'habitude de me servir de mon enregistreur, ces images se sont multipliées dans une proportion surprenante. Elles affluent à tel point que quelquefois on dirait qu'elles vont me déborder. Où étaient-elles avant ? Et pourquoi, à présent, s'imposent-elles à moi avec une telle force ?

Je ne les choisis pas. Je ne fais aucun effort, bien au contraire, pour les éveiller. Elles sont de toutes les sortes, des roses, des sombres, des tendres, des cruelles, et elles comportent parfois des personnages que je croyais avoir oubliés.⁴⁰

Ce cinéma intérieur qui livre au vieillard « beaucoup d'images de [s]on enfance et surtout de [s]on adolescence »⁴¹ sera pour nous l'occasion d'un dernier retour à l'enfance, à *Pedigree* et à Roger Mamelin. Celui-ci se voit dans son quartier « comme dans une boîte, [...] avec pour couvercle un pan de ciel bleu sur lequel se découpent des toits et des cheminées, avec pour bord la courbe harmonieuse que décrit le tram 4 qu'on voit passer rue Jean-d'Outremeuse et qu'on retrouve, place du Congrès, au bout de la rue Pasteur [...]. Dans cette boîte, il connaît la couleur de chaque maison, la forme des fenêtres et jusqu'à certains creux, entre les pavés du trottoir, qui servent de fosses pour le jeu de billes »⁴². Une boîte, un couvercle, des bords circulaires : image parfaite de l'enfermement... Comment briser le cercle

³⁷ Bernard de FALLOIS, *Simenon*, Paris, Gallimard, « La Bibliothèque idéale », 1961, p. 132. On sent bien que nous sommes ici aux limites de ce sentiment de symbiose entre l'homme et l'univers, de ce rêve d'idéal et de bonheur qui affecte plusieurs protagonistes simenoniens dès les romans populaires, qui traverse l'œuvre de part en part, en affleurements successifs, qui atteint son point culminant dans *Les Anneaux de Bicêtre* et que nous avons rattaché à tels souvenirs d'enfance de l'écrivain. Voir Michel LEMOINE, « Traces autobiographiques d'origine liégeoise dans l'œuvre romanesque de Georges Simenon », *art. cit.*, p. 103–108, et « De Liège à l'univers », dans Jean-Louis DUMORTIER, éd., *Le Roman de Simenon. Pedigree : entre réalité et fiction*, Tournai, La Renaissance du Livre, 2003, p. 219–244. Voir aussi Alain BERTRAND, *op. cit.*, p. 77, 154–159, et *op. cit.*, p. 66, 146–150 ; Anne RICHTER, *Simenon malgré lui*, Bruxelles, Pré aux Sources, 1993, p. 84–106.

³⁸ G. SIMENON, *Je suis resté un enfant de cœur*, Paris, Presses de la Cité, 1979, p. 32.

³⁹ G. SIMENON, *De la cave au grenier*, *op. cit.*, p. 9.

⁴⁰ G. SIMENON, *Un homme comme un autre*, *op. cit.*, p. 72.

⁴¹ G. SIMENON, *À l'abri de notre arbre*, Paris, Presses de la Cité, 1977, p. 156.

⁴² G. SIMENON, *Pedigree*, t. 18, p. 280.

quand on est un enfant, quand on ne connaît pas encore les héros du *Cercle des Mabé* ou des *Anneaux de Bicêtre* ? En s'inventant un monde imaginaire à partir de son environnement, en donnant libre cours, dès son plus jeune âge, au développement d'une sensibilité de type symbolique, en savourant des sensations qui établissent un rapport étroit entre le dedans et le dehors, entre la vie intérieure et la réalité extérieure, en s'interrogeant sur cette mystérieuse perception de l'invisible qui surgit à l'improviste et demeure inexplicable, en se laissant entraîner par le jeu des rêveries associatives, en métamorphosant par exemple la place du Congrès un en espace mi-aérien mi-maritime où les passants « flottent dans l'espace », où le tram se transforme en « un vaisseau mystérieux, avec les vitres pour hublots »⁴³, où même « la charrette de l'homme aux poubelles devient un attelage de mystère »⁴⁴.

« Parfaitement ronde »⁴⁵ au sein de ce quartier-sphère qu'elle met comme en abyme en tant qu'image carcérale, la place du Congrès reste liée dans *Pedigree* au « premier problème » que Roger Mamelin « va rouler dans sa petite tête »⁴⁶, ainsi qu'à sa « première vision consciente du monde »⁴⁷. Devenue un des hauts lieux simenoniens liégeois, cette place a laissé à l'écrivain de multiples souvenirs. Retenons-en celui-ci :

Il m'arrivait souvent, le soir, d'aller m'étendre sur un banc de la place du Congrès, le même banc sur lequel ma mère et une amie s'asseyaient tandis que moi-même, qui commençais seulement à marcher, jouais avec le fils de cette amie.

Entre neuf et douze ans donc, je me couchais sur ce banc, la nuit tombée, et je contempiais les étoiles.

Je sentais entre elles et moi je ne sais quel lien. Pour moi, elles n'étaient pas de petites lumières dans le ciel, mais des êtres vivants, et leur clignotement était comme le battement de leur cœur.⁴⁸

Ceci rejoint d'autres considérations émises par l'auteur des *Dictées* : « C'est mon corps tout entier qui, dans mon esprit, est devenu un monde, une sorte de terre sur la terre »⁴⁸. « Je crois à une sorte de vie globale, à un monde qui ne forme qu'un et dont nous ne sommes qu'une toute petite

⁴³ *Id.*, t. 19, p. 19.

⁴⁴ *Id.*, p. 25.

⁴⁵ *Id.*, t. 18, p. 251.

⁴⁶ *Id.*, p. 198.

⁴⁷ *Id.*, p. 196. Voir Michel LEMOINE, *Liège dans l'œuvre de Simenon*, op. cit., p. 65, 139, et *Liège couleur Simenon*, op. cit., t. 2, p. 192-193.

⁴⁸ G. SIMENON, *Vent du nord vent du sud*, Paris, Presses de la Cité, 1976, p. 76.

partie»⁴⁹. «Les étoiles vivent et meurent et [...] c'est de ce qu'on pourrait appeler la poussière d'étoiles que nous sommes nés»⁵⁰. Voilà en tout cas une forme d'évasion que l'on ne s'attend pas nécessairement à trouver dans l'esprit de Simenon, un ailleurs qui répond pourtant de manière absolue à l'aspiration de celui pour qui tous les «départs ont été des fuites». Somme toute, cet homme qui se sentait «frère des étoiles», pour reprendre une expression d'André Malraux, cet homme qui sentait son cœur battre au rythme de l'univers n'a peut-être pas cessé de partager l'idéal d'un de ses héros d'un roman populaire, *L'Homme à la cigarette* : «Vivre au rythme du monde! Sentir palpiter la terre! Toute la terre! Que dis-je?... Être le monde...»⁵¹

À vrai dire, un tel idéal se lit en filigrane dans plusieurs romans de l'auteur signés Simenon. Ainsi, M. Hire est transporté d'allégresse au moment où il croit qu'il va commencer une vie nouvelle en quittant Paris et sa banlieue en compagnie d'Alice : «C'était comme si on lui eût ouvert les portes de l'espace et du temps»⁵², note le narrateur. De même, pour nous limiter à un autre exemple, remémorons-nous brièvement les circonstances qui entourent «la fuite de Monsieur Monde». Pour lui, tout commence «comme une grippe» alors qu'«un frêle soleil d'hiver se levait sur Paris» et que «l'harmonie en rose et bleu lui fit monter à la tête comme une bouffée de Méditerranée»⁵³. Sans trop savoir ce qui le motive, Norbert Monde se retrouve dans un train qui l'emmène vers le Midi. Pourtant, «il ne savait pas où il allait, ni ce qu'il ferait. Il était parti. Il n'y avait plus rien derrière lui. Il n'y avait encore rien devant lui. Il était *dans l'espace*»⁵⁴.

S'étonnera-t-on, après cette approche particulière d'une infime partie du monde foisonnant créé par Simenon, que celui-ci ait fait figurer en tête de *L'Ours en peluche* une épigraphe extraite des *Grandes Oraisons* qui commence par les mots «*Aperiat carceres, vincula dissolvat* — Qu'il ouvre les prisons, qu'il brise les chaînes»⁵⁵? S'étonnera-t-on qu'il ait écrit

⁴⁹ G. SIMENON, *De la cave au grenier*, op. cit., p. 61.

⁵⁰ G. SIMENON, *Au-delà de ma porte-fenêtre*, Paris, Presses de la Cité, 1979, p. 96.

⁵¹ Georges SIM, *L'Homme à la cigarette*, Paris, Tallandier, «Romans célèbres de drame et d'amour», 183, 1931, p. 102.

⁵² G. SIMENON, *Les Fiançailles de M. Hire*, t. 3, p. 380.

⁵³ G. SIMENON, *La Fuite de Monsieur Monde*, t. 21, p. 21.

⁵⁴ *Id.*, p. 38. C'est nous qui soulignons.

⁵⁵ G. SIMENON, *L'Ours en peluche*, t. 36, p. 154. Le romancier ne devait pas ignorer qu'il s'agit là, dans la liturgie catholique, d'une prière très spécifique faisant partie de celles qui précèdent l'office du vendredi saint, comme nous l'apprend Raymond DELHEZ par l'entremise d'Albert LOGJES, que nous remercions vivement tous deux. En écrivant ceci, nous pensons non

des romans intitulés *L'Évasion* — un des récits populaires de jeunesse —, *L'Évadé* ou *La Prison*? Ce dernier ouvrage porte un titre ambigu : si l'épouse d'Alain Poitaud est incarcérée pour meurtre à la prison de la Petite-Roquette, c'est moins à celle-ci que se réfère le titre, qu'à celle, toute symbolique, où se débat le héros. Prisonnier « de ses affaires », brillantes certes, mais aussi « du monde superficiel qui l'entoure »⁵⁶, Poitaud finit par se suicider en lançant « son bolide contre les murs de sa prison »⁵⁶, comme le fait remarquer Claude Menguy à Simenon lui-même qui lui répond : « Vous avez parfaitement compris ce que j'ai essayé d'exprimer et votre dernière phrase m'indique que vous avez trouvé la clé du roman. Peu de critiques, sans doute, la trouveront. Il est vrai qu'ils lisent par métier et non par goût »⁵⁷.

L'homme prisonnier de son existence... Le motif retenu par cette intervention est un de ceux que privilégie la littérature dite existentialiste dans le voisinage de laquelle pourrait prendre place l'œuvre de Simenon. On ne nous a pas attendu pour le dire : en 1946, Maurice Nadeau voyait dans l'univers de l'auteur « le même monde gratuit, absurde, que celui de Sartre » avec « les développements philosophiques en moins »⁵⁸ et André Gide mettait en parallèle dès 1945 *La Veuve Couderc* et *L'Étranger* de

seulement à des réminiscences enfantines remontant à l'époque où Simenon était enfant de cœur, mais aussi à d'autres souvenirs relatés le 28 mars 1975, un vendredi saint, justement :

Vendredi Saint. Des images de mon enfance se bousculent dans ma tête. Par exemple, le tour d'un certain nombre d'églises, accroché à la main de ma mère, pénétrant tour à tour dans l'ombre ou froide ou tiède, d'églises plus ou moins grandes. La flamme des bougies qui tremblote... Le chemin de croix...

Je me pose une question à laquelle je suis incapable de répondre. Combien de fois ai-je fait, un Vendredi Saint, avec ma mère, le tour des églises de Liège?

(G. SIMENON, *Vent du nord vent du sud*, op. cit., p. 181.)

D'autres allusions à cette journée particulière parsèment les *Dictées* (voir G. SIMENON, *Tant que je suis vivant*, Paris, Presses de la Cité, 1978, p. 10; *Je suis resté un enfant de cœur*, op. cit., p. 37). En faisant reproduire dès l'ouverture du roman le texte liturgique imprimé en caractères anciens sous les neumes qui l'accompagnent, Simenon confère à l'ouvrage et à son héros, Jean Chabot, un éclairage particulier devant évoquer la mort du Christ dont l'Église célèbre l'anniversaire le vendredi saint. À propos de ce roman, justement, l'écrivain se plaignait de l'incompréhension des critiques à son égard : « Est-ce moi qui ai tort de ne pas expliquer, de ne pas mettre les points sur les i, de refuser le ton du moraliste ou de l'exégète? J'ai l'impression qu'en agissant ainsi je trahirais mon métier de romancier » (G. SIMENON, *Quand j'étais vieux*, t. 43, p. 173). Il n'est évidemment pas indifférent non plus de constater combien l'intrigue de *L'Ours en peluche* (1960) préfigure celle de *La Prison* (1968).

⁵⁶ Lettre de Claude MENGUY à Georges SIMENON datée de juillet 1968 (collection Claude Menguy).

⁵⁷ Lettre de Georges SIMENON à Claude MENGUY datée du 26 août 1968 (collection Claude Menguy).

⁵⁸ Maurice NADEAU, « Simenon entre Conrad et Sartre », dans *Gavroche*, 21 novembre 1946.

Camus⁵⁹. La critique universitaire a depuis lors étudié ces analogies et nous nous contenterons d'écrire à nouveau ici à ce propos ce que nous écrivions au lendemain de la mort de l'écrivain, à savoir que plusieurs personnages de Simenon conçus dans les années trente « sont bien des frères aînés de Roquentin et de Meursault : quel protagoniste simenonien n'est pas une variation sur le thème de l'"étranger" ? »⁶⁰ Dans une Université où ont pris naissance tant d'études camusiennes, nous pensons au titre donné jadis à son essai sur Camus par Roger Quilliot, *La Mer et les Prisons*, et nous nous demandons s'il ne pourrait pas aussi intituler un essai sur Simenon. En même temps, nous nous rappelons une anecdote racontée, avec une rare ingénuité ou une profonde compréhension du caractère de son fils, selon le point de vue auquel on se place, par la mère du romancier. Quand celle-ci demandait au petit Georges de bien vouloir fermer une porte, il refusait et justifiait son refus par ces mots : « — Non maman, je l'aime mieux ouverte »⁶¹. De là à remplacer, dans le titre proposé, le mot « mer » par son homonyme « mère », il n'y a qu'un pas aisé à franchir.

Michel LEMOINE

⁵⁹ Lettre d'André GIDE à Georges SIMENON datée de Paris, le 14 juillet 1945, in Georges SIMENON – André GIDE, ... *sans trop de pudeur. Correspondance 1938–1950*, Paris, Omnibus, « Carnets », 1999, p. 85.

⁶⁰ Michel LEMOINE, « Hommage à Simenon », dans *Belgian Hobby News*, n° 50, Bruxelles, octobre 1989, p. 3.

⁶¹ Interview de Henriette BRÜLL, veuve SIMENON et ANDRÉ, par Sélim SASSON, RTBF, *Curiosités et anecdotes*, 1964.

Stéphane CHAUDIER

Simenon : poétique de l'imparfait

IL FAUT ÊTRE raisonnable. On ne lit pas Simenon pour le plaisir de commenter des imparfaits. Mais cette forme grammaticale n'a-t-elle rien à nous dire de la « passion Simenon », de notre passion à le lire et de sa passion à écrire ? Je propose l'hypothèse suivante : les imparfaits sont l'un des procédés par lesquels Simenon construit sa vision du monde et la fait partager au lecteur¹.

Le langage, cet éternel imparfait

« **M**AIGRET ignorait encore que, ce qui s'amorçait ce matin-là dans son bureau, c'était le commencement de la fin d'une affaire qu'on appellerait désormais, au quai des Orfèvres, la plus longue enquête de Maigret. »² Lourde à dessein, cette phrase étire la durée, fait sentir le poids du temps. Au niveau inférieur, cette pesanteur se retrouve : les emboîtements volontairement disgracieux de syntagmes — « c'était le commencement de la fin d'une affaire » — trahissent la maladresse de toute reconstitution intellectuelle et *a posteriori* de l'événement. Quelque chose advient qui ne pourra être nommé, défini qu'après coup : « ce qui s'amorçait [...], c'était [...] ». Jamais les mots ne coïncident avec les choses. Toujours elles échappent : la forme pronominale — « s'amorçait » — souligne d'ailleurs leur dynamique propre,

¹ Épistémologiquement, la stylistique est une discipline humble. Les questions heuristiques qu'elle se pose ont la trivialité de ces phrases par lesquelles un Bernard Frank, chroniqueur au *Nouvel Observateur*, interroge sa perspicacité de lecteur : « Comment c'est fait ? Ce n'est pourtant pas sympathique, *Maigret*, et pourtant, on marche à tous les coups. [...] J'ai voulu regarder ça d'un peu plus près. Comment ça prend, comment on ne peut plus s'arracher du livre [...]. Le "ça" qui résiste à la nomination, qui emporte malgré lui l'homme de goût ou de gauche, n'est-ce pas le style ? »

² G. SIMENON, *La Patience de Maigret*, Paris, Presses de la Cité, 1965, p. 12. Le texte du roman sera désormais cité dans cette édition, avec indication de la page entre parenthèses.

ce par quoi elles se dérobent à toute emprise. Entre l'ignorance de Maigret et la production d'un syntagme figé qui sonne comme un titre — « la plus longue enquête de Maigret » —, entre l'inconscience initiale du héros et la fabrication d'une légende — transcendance anonyme du « on » qui englobe l'écrivain et son public —, dans cet intervalle, se joue le drame du langage. Sur lui pèse une fatalité : il ne peut restituer la fluidité pure, la légèreté originelle de ce qui arrive, de ce qui, imperceptiblement, s'annonce. Le langage est lourd, vulgaire, dès lors qu'il veut rendre compte — horrible expression — de l'impondérable complexité du temps. Et si l'imparfait s'offrait comme le moyen de remédier à cette imperfection ?

Le passé simple fait d'un procès un événement susceptible de s'intégrer dans une chronologie. Il est le temps de l'intellectualité narrative. « Ce n'est qu'après coup qu'on songea à se remémorer les moindres détails, car sur le moment on n'y songeait pas [...] »³. L'exemplaire opposition des formes « songea »/« songeait » — figure que la rhétorique nomme polyptote — définit le passé simple comme le temps de la conscience, et l'imparfait comme celui de son absence. Cette suspension de l'intellect est le signe tangible de la présence au monde. L'imparfait envisage en effet le procès comme un phénomène délié de tout ancrage chronologique, ayant de ce fait sa valeur propre. Une énergie vient du monde. Elle s'incarne dans une forme verbale. Elle sollicite une conscience : celle du lecteur. Celui-ci devient solidaire de ce qui se passe. L'imparfait nous place, si je puis dire, au cœur des choses :

- Janvier ! Où est Janvier ? Il n'est pas arrivé ?
 - Il est aux toilettes, Monsieur le Commissaire.
- Janvier entrait.⁽¹³³⁾

Comme souvent chez Simenon, l'événement a partie liée avec le dialogue. La phrase au discours direct engage l'action ; parfois elle en tient lieu. Elle est toujours une initiative. Elle fait affleurer une tension. Vient ensuite cette forme d'imparfait, parfaitement inattendue : « Janvier entrait » et non : Janvier entra. Le passé simple serait purement fonctionnel. Il préparerait la suite en la faisant attendre. On connaît cette mécanique bien huilée du suspense. Rien de tel avec l'imparfait. Le temps presse, mais étrangement, le voilà suspendu. Comme un tapis, la phrase déroule cet événement pourtant insignifiant : l'entrée de Janvier n'est porteuse d'aucun mystère, d'aucune révélation. Cet imparfait porte la signature de Simenon. Il est sa marque de fabrique. À la machine narrative, le texte vole cet instant de temps pur. Ce

³ G. SIMENON, *Ceux du Grand Café*, Carnets Omnibus, avec des illustrations de Loustal, 2001, p. 20.

répétition donne au personnage toute sa chance : le lecteur a l'illusion d'avoir affaire à un être humain. Nous entrons donc avec lui. Si nous obéissons au rôle que l'imparfait nous fait jouer, nous sommes les muscles, la pensée de Janvier. Notre imaginaire accompagne le mouvement.

Telle serait la poétique de l'imparfait. Elle réalise le rêve qui hante Simenon : faire advenir au cœur du récit la communion humaine qui en est la raison d'être. Le rythme proprement narratif du roman policier tend sans cesse vers l'avant, vers la résolution de la crise. L'imparfait, lui, retient le lecteur. Il lui offre la possibilité de s'identifier à un personnage, de s'investir dans un lieu, une atmosphère. Comment Simenon arbitre-t-il ce conflit entre ces deux temporalités romanesques ? Il ne s'agit nullement, on l'a vu, de la classique opposition du récit et de la description, du premier plan narratif (la succession des actions) et de l'arrière-plan (les éléments explicatifs). Pour rendre compte d'un certain mystère de l'imparfait propre à Simenon, il faut s'attacher aux formes étranges, celles qui grippent le récit et font advenir cet autre temps cher à Simenon. Pour mener une telle enquête, un titre s'impose en raison du rapport au temps qui, dès le début, s'y exprime : *La Patience de Maigret* (1965). La patience est en effet l'art de s'en remettre aux choses. L'homme patient les laisse agir, se révéler. L'imparfait met en œuvre cet art de la déprise.

L'imparfait comme figure de style : emplois atypiques

UNE PREMIÈRE SÉRIE d'imparfaits surprend en ce qu'ils apparaissent en lieu et place de plus-que-parfaits. Installé sur la plate-forme d'un vieux bus, Maigret qui se rend au bureau se remémore ses démêlés avec un préfet :

Moins de dix jours plus tôt, un préfet pète-sec [...] lui avait demandé sa démission [...]. Tout, ou presque tout, dans le dossier qu'il feuilletait d'un doigt négligent, était faux et pendant trois jours et trois nuits, [...], Maigret s'était efforcé d'en établir la preuve.⁽¹⁰⁾

Plongé dans ses pensées, Maigret se revoit si bien *feuilletant* son dossier que ce procès, pourtant accompli, occupe à nouveau le devant de la scène et s'y déroule. À l'intérieur d'une séquence narrative circonscrite par des plus-que-parfaits, un procès s'émancipe, sort du cadre et envahit le présent du personnage. Détail anodin ? Négligence ? Il semble bien au contraire qu'un certain rapport au temps ainsi se dévoile. Dans notre désir de maîtriser les choses, nous aimons à leur assigner une fin, à les penser comme achevées ; d'où ces plus-que-parfaits qui enferment le passé dans les

cloisons étanches d'une histoire révolue. Cette rationalité est très étrangère à l'inquiète perception du temps que manifeste le texte :

Un jour, Manuel avait confié à Maigret qu'il avait été enfant de chœur, lui aussi, dans son village natal, un village si pauvre, ajoutait-il, que les jeunes le quittaient dès l'âge de quinze ans pour échapper à la misère.⁽¹⁹⁾

Manuel vient d'être assassiné. Maigret se souvient : le vieux truand s'était confié à lui. Mais cet aveu n'est pas un fait, auquel correspondrait une durée délimitée, elle-même inscrite dans une époque déterminée. La présence de l'homme revient « hanter » la mémoire, la conscience de Maigret. Comment interpréter autrement cet étrange imparfait : « ajoutait-il » ? Il semble difficile en effet d'invoquer une valeur itérative, puisque la phrase s'ouvre par le complément singulier « un jour ». L'imparfait exprime en réalité l'empathie de Maigret. Destiné, prédestiné peut-être, à recevoir les archives intimes et immatérielles des humbles vies qu'il croise, Maigret est capable d'incorporer à son propre présent l'histoire d'un autre homme différent et pourtant si semblable. Manuel est un frère en misère, qu'il apprend à connaître :

Maigret bourrait sa pipe, car c'était toujours long. Il finissait par connaître l'appartement de la rue des Acacias dans ses moindres recoins, surtout la pièce d'angle, pleine de romans populaires et de disques, où Manuel passait ses journées.⁽¹⁵⁾

La périphrase « finir par » conclut une succession de procès. Modifié par le complément « dans ses moindres recoins », le verbe « connaître » marque un acquis, le terme d'un long processus. Mais en réalité, on n'en finit jamais de finir par connaître. Dès qu'il porte sur l'humain, le savoir est à proprement parler *infini* : c'est pourquoi Simenon évite le plus-que-parfait (« avait fini par connaître ») ; il entoure le procès d'un halo d'indétermination. Le cadre étroit d'une « petite pièce d'angle pleine de [ces] romans populaires » parmi lesquels pourraient figurer les œuvres de Simenon n'y change rien : là, comme partout, Maigret n'est pas un observateur détaché. Son savoir procède d'une participation intuitive à la vie des autres. Cette immersion dans un espace-temps qu'il apprivoise échappe au temps mesuré, discipliné de l'ordre social. L'imparfait construit l'identité d'un policier atypique, marginal par son excès d'humanité.

La seconde série met en œuvre des imparfaits qui se substituent au passé simple.

Voyant Maigret se diriger vers la cabane aux engins de pêche, sa femme s'étonna : « Tu vas pêcher ? Mais si, pendant ce temps, on... » Elle voulait ajouter : « ... si on a besoin de toi... » Et, à ce moment précis, on soulevait

le marteau de la porte. Maigret grognait, s'assombrissait encore en reconnaissant de loin la bouchère [...].⁴

L'instant se dilate : « on soulevait le marteau de la porte ». Il serait tentant d'évoquer l'imparfait ponctuel des grammaires : « à midi, le coureur cycliste franchissait la ligne d'arrivée ». Soit. Mais la prose de Simenon répugne à ces effets trop faciles. Le procédé stéréotypé de la dramatisation est au contraire retourné comme un gant par cet imparfait qui inverse subtilement les hiérarchies. Pour qui connaît les rituels humains — la vie de couple, d'une part, et l'atmosphère provinciale, de l'autre —, le reproche implicite de M^{me} Maigret relève bien davantage de la catégorie de « l'événement » que le théâtral et prévisible coup de marteau de l'importune bouchère qui sollicite Maigret. De fait, le premier imparfait — ce verbe « soulevait » qui, narrativement, ne soulève rien — est suivi d'un second : « Maigret grognait ». Cette succession d'actes est dérisoire en ce qu'elle ne parvient pas à arracher les personnages à la gangue de leurs habitudes. L'imparfait montre alors des êtres prisonniers de la chape du temps social, du couvercle des mœurs. Rien de tel dans l'*incipit* de *La Patience de Maigret*. Les indices thématiques de l'ouverture y sont nombreux : début de semaine, début de journée, début de roman. Ce lundi 7 juillet, lors du petit-déjeuner avec sa femme, Maigret est encore tout empli par les souvenirs d'un chaud week-end sur les bords de Loire :

Les fenêtres de l'appartement étaient larges ouvertes, laissant pénétrer les odeurs du dehors, les bruits familiers du boulevard Richard-Lenoir et l'air, déjà chaud, frémissait ; une fine buée, qui filtrait les rayons de soleil, les rendait presque palpables.

— Tu n'es pas fatigué ?

Il répondait, surpris, en dégustant un café qui lui paraissait meilleur que les autres jours [...].⁽⁷⁾

La parole de M^{me} Maigret ouvre une brèche dans la communion silencieuse de Maigret avec les sensations. Elle rappelle le fonctionnaire à l'ordre, à ses devoirs, à cette énigme policière inévitable dont le lecteur sait qu'elle attend le policier. L'imparfait — « il répondait » — marque la tentative de retenir le temps, le désir de ne pas rompre l'harmonie fragile entre l'homme et le monde. Il ne convient pas pour introduire l'acte singulier d'une parole au discours direct. Il fait écho, un écho à la fois existentiel et musical, aux imparfaits de la description. Il est d'ailleurs réservé à Maigret. Un peu plus loin, le procédé varie :

⁴ *Ceux du Grand Café*, op. cit., p. 45–46.

La chance était avec lui. Un vieil autobus à plate-forme s'arrêtait au bord du trottoir et il pouvait continuer à fumer sa pipe en regardant glisser le décor.⁽⁹⁾

Le procès « s'arrêta » aurait marqué une rupture ; il aurait signalé le début de l'action. De fait, le commentaire qui précède — « la chance était avec lui » — aurait pu favoriser, par contraste, l'émergence d'un passé simple. Mais là encore, Simenon déjoue les attentes du lecteur. Loin de se restreindre, la conscience subjective du narrateur déborde le champ étroit d'une remarque anodine pour envelopper de son aura bienveillante, de sa tendresse, le rendu des événements : « un vieil autobus s'arrêtait ». Comme le vernis des maîtres, l'imparfait diffuse sur les procès de la fiction la lumière douce d'une *affectivité* ; elle confère au récit sa couleur propre ; à l'instance narrative, elle donne un visage fraternel. Le verbe « s'arrêter » est perfectif ; mais l'imparfait en estompe les contours. Le mouvement du bus devient celui du monde. Rien ne fait plus obstacle au plaisir, comme le marque la périphrase « continuer de ». Un flux sans heurt emporte l'homme heureux d'être ainsi uni, réconcilié aux choses.

Le roman prend son temps pour entrer dans le vif du sujet. On pourrait même dire qu'il répugne à le faire. Maigret est rattrapé par le crime comme Simenon par les contraintes du récit. En cela, l'imparfait marque une profonde solidarité entre héros et narrateur. *La Patience de Maigret* a l'originalité d'être une enquête à l'imparfait, comme d'autres le sont à la bière ou au vin blanc. Qu'on en juge :

- On a retrouvé la voiture ? demandait Maigret à Janvier.⁽¹⁶⁾
- C'est vrai que vous avez six enfants ? questionnait-il à son tour.⁽⁴²⁾

L'emploi de l'imparfait ne se limite pas à ces incisives. On le trouve aussi employé pour des procès semelfactifs, intégrés à la série des actes qui font avancer l'enquête : « Maigret saisissait un étui en cigarettes en or sur la coiffeuse, le présentait, ouvert, à Aline. »⁽²⁸⁾ ; « Il appelait Janvier. »⁽³³⁾. À la fin de l'enquête apparaît même ce magnifique et révélateur contre-emploi temporel (que la rhétorique nomme *énallage*) :

- Le commissaire se levait, brusquement.
- En route, Janvier!⁽¹⁴¹⁾

L'adverbe « brusquement » marque lexicalement la précipitation ; le verbe « se lever » a un sens perfectif. Cette double limitation du procès appelle irrésistiblement le passé simple. Simenon choisit pourtant l'imparfait. Par son aspect sécant, il ralentit la marche du temps. Il isole le procès dont il fait saillir le sens, pourtant conventionnel. Le geste exprime certes un rebond de l'action, mais il est en lui-même d'une grande banalité. Pourquoi donc

l'imparfait ? Simenon montre ainsi le travail continu, souterrain de la pensée de Maigret. À un mot anodin lancé par l'interlocuteur et que le lecteur n'a pas forcément saisi, le Commissaire vient en effet de comprendre l'affaire. Le lecteur le sent : le corps de Maigret est alors partagé entre l'action et la réflexion, tendu par la première, habité par la seconde.

On le voit, le jeu sur les temps n'est pas anodin. De cette structure grammaticale, comme d'un instrument de musique, l'écrivain tire des effets variés, renouvelés, parce qu'une forme souple, labile comme l'imparfait, est apte à représenter les multiples façons par lesquelles les personnages, les narrateurs de Simenon, essaient d'habiter le temps. Un dernier exemple nous aidera à dégager la valeur spécifique que Simenon affecte à l'imparfait :

Il avait décidé de faire la partie une fois en passant. Mais, le lendemain, on lui envoyait un gamin pour le prévenir qu'on l'attendait.⁵

L'initiative de « ceux du Grand Café », trop heureux de compter Maigret parmi eux, s'exprime à l'imparfait, et non au passé simple ou au plus-que-parfait. Apparemment singulier, cet acte ne fait en réalité qu'inaugurer la longue série des procès identiques qui vont suivre : l'imparfait traduit l'ombre portée d'une itération inéluctable sur le présent. Sur ce verbe « envoyait » pèse en effet de tout son poids l'habitude parfaitement prévisible qu'il introduit. Loin de marquer une rupture, il institue un ordre. L'imparfait sert à marquer la coïncidence de l'individu avec cet ordre des choses qui le précède, aspire à l'engloutir. Le sens de l'imparfait varie en fonction de l'appréciation portée sur cet « ordre des choses » : selon qu'il est conventionnel ou naturel, il sera euphoriquement ou douloureusement perçu, fera l'objet d'un discours lyrique ou satirique. Grâce à ses contours estompés, l'imparfait est particulièrement apte à marquer la dissolution du sujet dans cette volonté archaïque qui émane du monde, monde social ou naturel. C'est pourquoi l'imparfait exprime aussi bien le bonheur de l'instant que le gouffre de l'ennui.

Un unanimité quiétiste

ON LE VOIT. Le gauchissement imprimé à la langue n'est jamais arbitraire quand, répété, il révèle une vision du monde qui s'efforce de se traduire en mots, bref, un style. C'est la grande leçon de Spitzer. Appréhendés dans leur grammaticalité, les signes d'un texte se déploient en structures

⁵ *Ceux du Grand Café*, op. cit., p. 10.

dont l'interprétation tend toujours à situer un sujet dans son rapport à la langue et au monde. C'est pourquoi les propriétés morphosémantiques de l'imparfait offrent à Simenon le moyen de caractériser Maigret, sa méthode, sa personnalité :

Le commissaire apercevait Janvier, en manches de chemise, lui aussi [...].
 À l'entrée de Maigret, il se leva, remit dans le rayon le roman populaire qu'il s'était occupé à lire et saisit son veston.⁽⁴⁷⁾

Même rapide, le regard de Maigret enveloppe son objet ; il ne pénètre pas les replis cachés d'un être. Il appréhende un rapport entre l'homme, son milieu, les circonstances. C'est cette densité relationnelle que recouvre l'imparfait. Chez Simenon, le mystère des individus n'est jamais celui d'une profondeur ou d'une insondable perversité. Il est toujours logé dans le lien intime que chacun construit avec ce qui l'entoure et qui l'explique. En revanche, la factualité banale des gestes de Janvier se mettant à la disposition de son patron est transcrite au passé simple. L'imparfait marque le rayonnement mat de Maigret, cette autorité d'autant plus forte qu'elle n'est pas spectaculaire, se fond dans l'ordre mystérieux des choses :

Elle lui désigna un guéridon [...].

— Venez, Aline.

— Pourquoi faire ? Je ne sais rien.

Elle le suivait à contrecœur dans le salon, poussait la porte d'une chambre [...].⁽²⁶⁾

Quand Aline agit, le procès nettement se détache sur le fond d'une durée étale qui est la trame invisible du temps : d'où le passé simple. Après avoir subi malgré elle le magnétisme de Maigret qui s'est insinué en elle, elle agit à l'imparfait : elle se coule docilement dans cet espace-temps qui est l'habitus de Maigret, son « moi-peau », cette seconde nature par laquelle il donne l'impression de s'identifier à la nature profonde des choses.

Les imparfaits atypiques de Simenon ne sont donc pas des négligences, ni des coquetteries de style. L'imparfait produit une forme-sens. Il dissout frontières et limites subjectives pour laisser apparaître l'indivise uniformité d'une durée qui englobe les êtres, les choses et les lieux. S'immerger dans ce temps archaïque, se laisser bercer par son flux, c'est être sage et heureux ; c'est obéir à ce mouvement puissamment maternel qui baigne le monde de sa douce liquidité. S'en arracher, s'en excepter, faire œuvre singulière est toujours une aventure vaine, parfois désespérée, parfois cupide. L'imparfait de Simenon est donc porteur d'une éthique qui se module différemment selon les contextes. Comparons : « Un grand jeune homme au profil chevalin entra en coup de vent, serrait les mains, questionnait »⁽²²⁾. Sans en

avoir conscience, le substitut du procureur joue un rôle. Ces gestes qu'il croit uniques sont transcrits à l'imparfait parce qu'ils sont porteurs d'une dimension itérative qui échappe au personnage : tout autre que lui, dans sa situation, se serait comporté à l'identique ; lui-même, en d'autres circonstances, joue le même rôle. Sérieux, important, affairé, M. Druet n'est qu'un « grand jeune homme » qui s'ignore. Le passé simple aurait préservé l'illusion subjectiviste du personnage ; l'imparfait la révèle. Contrairement à lui, Maigret et le juge Ancelin ne se soucient nullement d'être singuliers. Dans un bistrot auvergnat, ils se retrouvent autour de la satisfaction à assouvir ensemble des besoins élémentaires :

Ils se levaient après une courte discussion au sujet de l'addition.

— C'est moi qui me suis invité, protestait le juge.

— Je suis ici un peu chez moi, affirmait Maigret. La prochaine fois, ailleurs, ce sera votre tour.

Le patron leur lançait de derrière son comptoir :

— Vous avez bien mangé, messieurs ?⁽⁴⁶⁾

Aucune parole n'a prééminence sur l'autre parce qu'aucune ne prétend être originale. Chacun a sa place dans un rituel mi-social mi-affectif qui peut se répéter indéfiniment. S'il le souhaite, le lecteur peut rejoindre le groupe, se fondre dans la communauté qui s'ébauche. La présence de Maigret ne trouble pas les habitudes, les comportements, les atmosphères :

— Tiens ! Janvier. Vous êtes venus en force, hein ?

Ils s'asseyaient autour d'une table, et entre les rangées, des courtiers discutaient, debout.⁽¹³⁹⁻¹⁴⁰⁾

Rapportée à l'imparfait, l'action des policiers se fond dans le train-train des habitués. Face à Maigret, véritable puissance d'immersion, chacun joue son rôle, jusqu'au moment où le Commissaire repère le détail qui cloche, le secret individuel qui suinte et perturbe la cérémonie immémoriale, quotidienne et rassurante des relations humaines.

Le véritable temps de Maigret-Simenon est paradoxalement celui où rien n'arrive. Le Commissaire sait épouser cette durée trans-individuelle où le sujet rejoint l'archétype socio-psychologique qui lui correspond :

Un jeune homme timide, dans la brasserie, tournait en rond, finissait par s'asseoir à côté de la professionnelle [...]. Sans oser la regarder, il commandait un bock et ses doigts qui pianotaient sur la table révélaient son embarras.⁽⁶³⁾

Le jeune homme se levait, les joues cramoisies, suivait [...] la femme qui aurait pu être sa mère. Était-ce la première fois ?⁽⁶⁵⁾

Dans cette scène, aucune initiative n'est décisive ; les choses se font, les corps agissent. «Toujours plus intéressé par ce qui se passait dans la salle que

par ce qu'il disait »⁽⁶³⁾ et qui, pourtant, concerne l'enquête, Maigret observe, mais son regard ne pèse pas. Le jeune homme est vu de l'extérieur. La scène s'achève quand il a rejoint l'intimité du Commissaire : « Était-ce la première fois ? » Sortant de la salle, sortant du récit, il entre dans la mémoire du policier, du lecteur peut-être. Il ne s'agit nullement pour Simenon d'animer un décor, de peindre une scène de genre ; une fois de plus, il montre la porosité des êtres, l'incessante circulation des mêmes désirs, des mêmes angoisses à travers des corps si peu différents, si peu individués. En cela, le regard que Simenon porte sur le monde est profondément, mais passionnément, conservateur.

Quand par malheur l'événement survient, il est toujours porteur de mort. Dans ce cas, l'écriture ne livre jamais directement le principe explicatif. Elle préfère s'en tenir à la conséquence, s'attacher aux effets qui affectent les êtres :

Tout était calme. [...] En principe, nul n'avait le droit de quitter son train, mais l'attrait de la buvette était trop fort. Bref, il y avait du monde partout. Et, brusquement, au moment même où les sirènes vrombissaient, la gare tremblait, la verrière éclatait, des gens hurlaient [...]. On ignore encore aujourd'hui combien il y a eu de rafales et de vagues d'avions.⁽¹⁵³⁻¹⁵⁴⁾

L'événement historique est ici cerné par l'imparfait. La rhétorique nomme métalepse l'inversion de l'antécédent — la « vagu[e] d'avions » — et du conséquent : « la verrière éclatait, des gens hurlaient ». La sensation éprouvée précède la désignation du phénomène, son identification. L'imparfait marque la prédilection de Simenon pour les corps : il fait corps, si l'on peut dire, avec l'émotion, avec l'événement vécu à même la chair. La sensation, le sentiment sont des principes cohésifs. Ils garantissent l'adhésion du sujet à ce qui lui arrive ; ils permettent l'interpénétration des expériences, au lieu que l'intellect divise. Il met le monde à distance ; il coupe le locuteur de son semblable. De cet unanimité, l'imparfait témoigne ; mais il s'agit d'un unanimité sans joie, sans héroïsme, sans élans lyriques prolongés ; au-delà de toute volonté, de toute souveraineté du sujet, cette aspiration à se fondre tous ensemble dans la douceur du monde est un unanimité quiétiste.

Martial LENGELLÉ

Une lecture poétique de *Maigret et le clochard*?

UNE LECTURE poétique de *Maigret et le clochard*¹ est-elle légitime? En d'autres termes : ce récit policier n'est-il pas — probablement, involontairement et en partie — une illustration de la *chose* poétique? Nous évoquerons, tout d'abord, la rêverie de Jules Maigret et ses causes. Nous tenterons, ensuite, de mettre en lumière les procédés de la mise en scène, de la mise en intrigue, et de la mise en écriture du *signe poétique* dans le récit. Nous nous intéresserons, enfin, à la fonction symbolique (et dynamique) de quelques couleurs qui accompagnent la résolution de l'énigme policière.

Rêverie(s) poétique(s) de Jules Maigret

JULES MAIGRET, poète ; telle est l'impression du lecteur. Dès *l'incipit*, le *moi* du commissaire éprouve la dimension du souvenir involontaire, savoure l'instant poétique où le temps se dédouble, de façon si intime, d'ailleurs, que le fidèle Lapointe ne s'aperçoit en rien de cette remontée, dans le temps, de son patron :

Il y eut un moment, entre le quai des Orfèvres et le pont Marie, où Maigret marqua un temps d'arrêt, si court que Lapointe, qui marchait à son côté, n'y fit pas attention. Et pourtant, pendant quelques secondes, peut-être moins d'une seconde, le commissaire venait de se retrouver à l'âge de son compagnon.

Cela tenait sans doute à la qualité de l'air, à sa luminosité, à son odeur, à son goût. Il y avait eu un matin tout pareil, des matins pareils, au temps où, jeune inspecteur fraîchement nommé à la Police Judiciaire que les Parisiens appelaient encore la Sûreté, Maigret appartenait au service de la voie publique et déambulait du matin au soir dans les rues de Paris.⁽⁷⁾

¹ Presses de la Cité, 1963. Le texte du roman sera désormais cité dans cette édition, avec indication de la page entre parenthèses.

L'expérience (quoiqu'elle dure «peut-être moins d'une seconde») n'en est pas moins intense, signe de cet enthousiasme (poétique) que semble traduire, dans un langage non moins poétique, le narrateur : un rythme décroissant suggère sans doute la suspension imperceptible du pas de Maigret («Cela tenait sans doute à la qualité de l'air, à sa luminosité, à son odeur, à son goût») tandis que la reprise de mots notamment instaure la magie du temps retrouvé («Il y avait eu un *matin* tout *pareil*, des *matins pareils* au temps où [...] Maigret [...] déambulait du *matin au soir* dans les rues de Paris.»²).

Les lecteurs assidus de Simenon feront remarquer qu'il n'y a là rien de très original. La rubrique «Débuts de roman» du dernier ouvrage de Michel Lemoine³, par exemple, rappelle implicitement que le thème de la réminiscence et le motif associé de la *seconde* sont souvent présents dans les premières lignes des romans cités. Dans *Félicie est là* (1942) :

Ce fut une *seconde* absolument extraordinaire, car cela ne dura probablement qu'une *seconde*, comme, assure-t-on, les rêves qui nous paraissent les plus longs. [...] il aurait pu, non seulement reconstituer les moindres détails du décor, mais *retrouver l'odeur épaisse, les vibrations de l'air, qui avait un goût de souvenirs d'enfance.*⁴

Or, le passé retrouvé induit l'expérience du contact primordial qui ouvre sur le poétique et le merveilleux; les premières lignes de *Maigret et les vieillards* (1960) :

C'était un de ces mois de mai exceptionnels comme on n'en connaît que deux ou trois dans sa vie et qui ont la luminosité [...] des souvenirs d'enfance. Maigret disait un mois de mai de cantique, car cela lui rappelait à la fois sa première communion et son premier printemps à Paris [...].⁵

L'incipit de *Maigret et le clochard* n'échappe pas à la règle : Jules connaît sa «première vraie journée de printemps» et pour la «première fois de l'année» a quitté son pardessus, devenant ainsi poreux à la poésie et à la pneumatisation d'un passé inspiré (si «de temps en temps, la brise gonfl[e] son veston déboutonné»⁽⁸⁾). Dans le récit, le souvenir confère grâce et poésie aux personnages rencontrés, aux objets et aux lieux évoqués — la descente du Parquet («Cela ne lui déplaisait pas. Il retrouvait un monde, une ambiance qu'il avait connus à plusieurs reprises»⁽¹¹⁾), les quais :

² Nous soulignons.

³ Michel LEMOINE, *Simenon. Écrire l'homme*, Gallimard, «Découverte», 2003, p. 122–125.

⁴ *Ibid.*, p. 123–124. Nous soulignons.

⁵ *Ibid.*, p. 125.

Il avait aimé, le matin, l'atmosphère des quais qui lui rappelait tant de souvenirs et, en particulier, tant de promenades avec M^{me} Maigret, quand il leur arrivait de longer la Seine d'un bout de Paris à l'autre.⁽⁵⁸⁾

ou encore la péniche emblématique du roman :

Ce n'était pas la première fois que le commissaire enquêtait à bord d'une péniche, bien que cela ne lui fût pas arrivé depuis longtemps. Il se souvenait surtout de ce qu'on appelait jadis un bateau-écurie, halé, le long des canaux, par un cheval qui passait la nuit à bord avec son charretier.⁽¹³²⁾

Cette disposition d'esprit semble l'inciter à redécouvrir l'essence des choses, notamment à travers le spectacle de Paris, non sans une certaine frénésie, d'ailleurs, comme s'il s'agissait de rattraper le temps perdu :

Les mains jointes derrière le dos, il regardait autour de lui, à droite, à gauche, en l'air⁶, enregistrant des images auxquelles, depuis longtemps, il ne prêtait plus attention.⁽⁸⁾

L'ironie n'est peut-être pas absente des propos du narrateur, voire des intentions de l'auteur, comme semble l'attester cet extrait qui n'est pas sans faire songer à *Bouvard et Pécuchet* :

Ce fut une soirée paisible et douce, avec de longs silences entre les phrases, ce qui ne les empêchait pas de se sentir fort près l'un de l'autre.⁽⁹¹⁾

La motivation poétique de Jules : couleur(s), objet(s), fenêtre(s)

SI LE JUGEMENT esthétique de Maigret transparait souvent à travers la focalisation (et notamment l'usage du pronom *on*), nous pouvons cependant nous demander si la constitution de l'*image poétique* procède du regard de Jules, ou seulement de l'art de l'écrivain. Plusieurs indices paraissent attester que Jules porte autour de lui un *regard artiste*.

La couleur, tout d'abord. Tandis que le commissaire enregistre « des images auxquelles [...] il ne prêtait plus attention », se succèdent, dans le récit, « un gros car *jaune* », « une jeune femme de chambre [...] en bonnet de dentelle *blanche* »⁽⁸⁾, « les arbres [mouchetés] de *vert tendre* », puis : « la Seine, *jaunâtre* », « une péniche *grisâtre* »⁽⁹⁾. Les suffixes (nécessairement dépréciatifs), après la contemplation de Maigret, induisent les premiers éléments de l'enquête, insensiblement. L'ambiguïté de la fonction des couleurs (comme *marque poétique* et *indice* de l'enquête) a sans doute été subtilement annoncée par la nature du pas — du rythme — de Maigret dans les rues

⁶ Nous soulignons.

de Paris (« ni lent ni rapide, pas tout à fait le pas d'un badaud qui s'arrête aux menus spectacles de la rue, pas non plus celui de quelqu'un qui se dirige vers un but déterminé »⁽⁸⁾). Si la référence aux bourgeons des arbres⁽⁹⁾ révèle que le commissaire regarde bien non seulement « autour de lui » mais encore « en l'air »⁽⁸⁾, le récit du spectacle de la rue s'ordonne autour du regard de Maigret qui s'achemine vers le lieu du drame. Le regard se dédouble alors puisqu'il implique celui du fidèle Lapointe (« [...] ils pouvaient voir [...] une péniche grisâtre [...] »; un peu plus loin, à propos d'une autre péniche, « le nom du bateau [...] était un nom flamand, que *ni Maigret ni Lapointe ne comprenaient* »⁽¹⁰⁾).

La couleur poétique suscite l'épaisseur de la réalité au même titre que les « mots-matière » à partir desquels s'organise l'évocation simenonienne⁷. Elle s'oppose à l'image (probablement en noir et blanc) du reportage télévisé (« [...] chaque soir la télévision montrait des rivières en crue [...] »⁽⁹⁾). Elle accompagne la poétique énumération d'objets : rien d'étonnant puisque les *mots-matière* sont « [...] les équivalents des couleurs pures... »⁸ et suscitent l'« illusion de "présence" »⁹.

L'objet, ensuite. Il est, en lui-même, source de contemplation,

La preuve, c'est qu'il y avait trois autres objets moins utiles encore à quelqu'un qui couche sous les quais en s'entourant la poitrine de papier journal pour lutter contre le froid : trois billes, de ces billes en verre dans lesquelles on voit des filaments jaunes, rouges, bleus et verts, de celles qu'on échange, enfant, contre cinq ou six billes ordinaires et qu'on se complait à faire miroiter dans le soleil.⁽⁸³⁾

surtout lorsqu'il est socialement déprécié,

Du tas de vieux journaux qui servaient au clochard à se tenir chaud, Maigret venait de retirer un petit cheval d'enfant en bois colorié dont une patte était cassée.⁽³⁴⁾

Ainsi Maigret fait l'inventaire des « biens » du clochard et met « à jour une sorte de trésor » : de menus reliefs accompagnent deux livres dont *Sagesse* de Verlaine⁽²³⁾. Précisons que l'objet poétique (d'abord poétique aux yeux du clochard) est détourné de sa fonction utilitaire,

⁷ Voir Bernard ALA VOINE, « Les "mots-matière" dans les romans de Georges Simenon », in *Nowelles Tendances en Littérature comparée* III, Juhász Gyula, Tanárképző Főiskola, Szeged – Amiens, 1999, p. 160–170

⁸ Georges Simenon à Thérèse de Saint-Phalle, in *Le Monde*, 5 juin 1965 [cité par Bernard ALA VOINE, *op. cit.*, p. 160].

⁹ Bernard ALA VOINE, *ibid.*, p. 161.

Des clous, des vis. Pour quoi faire ? Le clochard les ramassait au cours de ses tournées et les fourrait dans sa poche sans penser à leur utilité, les considérant sans doute comme des talismans.⁽⁸³⁾

et fascine, par sa magie, Jules qui essaie une vieille paire de lunettes aux verres cassés⁽³³⁾, ou conserve l'une des billes colorées appartenant au trésor de la victime : l'enquête réclame une poétique imprégnation.

Le cadre, enfin. Il détermine la rêverie poétique. Si l'attention du commissaire est attirée plusieurs fois par l'image photographique (tel cadre, tel portrait) au cours de son enquête, l'image poétique, spectaculaire, de même est cadrée, et correspond à une échappée du regard (« [...] et, dans *l'encadrement d'une fenêtre*, Maigret avait remarqué une jeune femme [...] qui semblait sortir d'une pièce des Boulevards [...] »⁽⁸⁾). Les exemples d'investigation poétique sont nombreux :

En face, dans l'île Saint-Louis, les fenêtres étaient ouvertes sur des appartements douillets et on distinguait une femme qui se brossait les cheveux devant sa coiffeuse.⁽³⁴⁾

Il y avait des fleurs partout et, par les grandes fenêtres, on apercevait les arbres du bois de Boulogne.⁽⁵⁹⁾

Maigret restait seul dans son bureau, campé devant la fenêtre ouverte, une bille de verre à la main. Il regardait, rêveur, la Seine qui coulait au-delà des arbres, les bateaux qui passaient, les taches claires des robes des femmes sur le pont Saint-Michel.⁽¹⁰⁰⁾

L'échappée du regard, qui implique la rêverie, est elle-même motivée ; le silence de Jef Van Houtte, méfiant et renfrogné, autorise une posture du commissaire qui, de la péniche en mouvement, contemple le déroulement cinématographique de la rive :

Toujours hésitant, comme à contrecœur, il prenait dans le buffet aux portes à vitraux un cruchon de genièvre en grès brun, deux verres à fond épais.

Par les fenêtres carrées, on apercevait les arbres de la rive, parfois le toit rouge d'une villa. Il y eut un silence assez long pendant lequel Jef resta debout, son verre à la main.⁽¹³⁴⁻¹³⁵⁾

Inversement, la prise de parole met fin à la rêverie, comme lorsque Lapointe intervient à propos de la hauteur de la Seine⁽⁹⁾ et induit un retour à une réalité pluvieuse. Mais la dimension poétique du récit de Simenon, c'est aussi la mise en scène de la nature poétique du signe.

Mise en scène du signe : le réel et son double

LE NOM implique, tout d'abord, la reconnaissance sociale, la réputation. Ainsi M^{me} Keller, l'ex-femme du clochard, déclare à propos d'une de ses relations : « Il s'agit de M^{me} Lambois ... vous devez connaître le nom ... [...] »⁽⁷³⁾. Il condense, ensuite, l'identité (« Vous connaissez cette femme ? / Je ne sais pas son nom »⁽¹⁴⁶⁾). Enfin, il n'est pas dépourvu d'une résonance poétique propre à susciter le souvenir (« [...] elle [M^{me} Maigret] répétait du bout des lèvres, comme quelqu'un qui cherche à se souvenir : / Keller ... François Keller ... »⁽¹⁵¹⁾) ou la vérité de l'être : ainsi l'appropriation poétique du nom. Jef Van Houtte déclare à propos de sa femme : « Son prénom est Anna, mais nous, on dit Anneke ... »⁽¹⁴⁾.

Le nom, en effet, pose problème : il est souvent en décalage avec le réel. Ou bien il implique un défaut de réalité (« J'aimerais aussi avoir les empreintes digitales du nommé François Keller ... »⁽⁵⁶⁾) ou bien il fait défaut lorsqu'il s'agit de désigner « [...] un vieux greffier dont Maigret ne se rappelait jamais le nom [...] »⁽¹⁰⁾. Souvent, parce que « les mots [sont] trop précis pour lui »⁽¹⁰⁸⁾, Maigret préfère se taire tant la vérité du monde dépasse le mot (« C'était informe, cela n'avait pas de nom [...] », déclare le commissaire à propos de l'ancre du clochard qui, lui-même, n'a pas encore de nom). Enfin, si le signifié et la dénotation paraissent s'opposer à la rêverie (alors que Neveu dit « l'endroit où on se trouv[e] », Maigret observe *quelque part* « une femme en bleu clair »⁽¹²⁶⁾), le signifiant est mystère. Il fascine la clocharde Léa (« Le mot lui plaisait et elle le répéta : / – Inoffensifs ... »⁽¹⁰³⁾). Il se dédouble. Or le thème du dédoublement semble lui-même mis en scène au sein du récit.

Réminiscence d'un mythe ? Près du *Cygne* (« De Zwarte Zwaan », *Le Cygne Noir*) a dormi Léa à qui il manque le « d » de LÉ[d]a, quoique...

- Où étais-tu, la nuit dernière ?
- Je vous l'ai dit.
- Il n'y avait personne avec toi ?
- Seulement *Dédé* [...] »⁽³²⁾

La présence jupitérienne plane au-dessus du *Cygne Noir* (« Il s'est mis à pleuvoir et à tonner [...] »⁽¹⁹⁾), ce que pourrait confirmer Maigret lui-même qui, la nuit précédente, entendit « [...] de lointains roulements de tonnerre »⁽⁸⁾. De l'union de Jupiter et Léda naissent Castor et Pollux et la constellation des Gémeaux. Or, le thème du double est très présent dans le roman : duplicité de Jef (faux témoin, vrai coupable), ressemblance avec son frère Hubert (« C'était le frère, à n'en pas douter, car il ressemblait à

Jef Van Houtte [...] »⁽³⁵⁾ ; répétition d'un geste criminel (Keller le clochard, *alias* le Toubib, a failli périr noyé parce qu'il a assisté, autrefois, à la noyade du beau-père gênant de Jef). Alors que Maigret annonce à la fille de Keller que son père a été blessé à la tête, cette dernière évoque le souvenir d'une blessure ancienne que reçut son père, autrefois, au-dessus « de l'œil gauche »⁽⁶¹⁾. Keller (ancien médecin) est lui-même examiné par les médecins de l'Hôpital-Dieu. Le lecteur se demande, par ailleurs, si la « jeune femme de chambre » aperçue par Maigret, dans l'embrasement d'une fenêtre de l'île Saint-Louis⁽⁸⁾, n'est pas la « bonne, jeune et jolie » affectée au service de M^{me} Keller, qui demeure quai d'Orléans⁽⁷¹⁾. Le thème du double est également décliné sur le mode comique, lorsque les occupants de la Peugeot rouge (fausse voiture suspecte) s'expriment devant Maigret, « duettistes » involontaires :

Lapointe, debout près de la porte souriait vaguement. On aurait dit que les deux hommes, chacun sur une chaise, chacun avec son chapeau sur les genoux, faisaient un numéro de duettistes.⁽⁹¹⁾

Pourquoi insister sur ce thème ? Parce que la poésie procède du *dédoublement* du mot qui devient étrange (pour ne pas dire *étranger*) aux yeux de l'artiste. Or, ce dédoublement est précisément mis en scène (et en intrigue) au début du roman, sans doute de façon inconsciente ou involontaire.

Le *signe/cygne* est, en lui-même, beau ; l'or du signifiant (du graphème) l'emporte sur l'obscur signifié : « le *nom* du bateau, en lettres dorées, était « De Zwarte Zwaan », un *nom flamand*, que ni Maigret ni Lapointe ne comprenaient¹⁰ »⁽¹⁰⁾. Le *signe poétique* est, en lui-même, une intrigue, une énigme à résoudre. Or, c'est au moment du dénouement de l'intrigue policière que Maigret, péremptoire, éclaire Neveu sur la signification du nom de la péniche de Jef-le-coupable⁽¹²⁶⁾. L'opacité du signe dans tous ses états (nombres, chiffres, mots...) est à l'image de l'intrigue policière. Dans l'extrait qui suit¹⁰, Lapointe fait songer au Sphinx ; Maigret à Cédipe-poète :

Contrairement à ce qu'on pourrait penser, il existe peu de 403 rouges à Paris et il n'y en a que *trois* dont la plaque minéralogique compte *deux* fois le chiffre 9... L'une des *trois* est en réparation depuis *huit* jours et l'autre se trouve en ce moment à Cannes avec son propriétaire.

— Tu as questionné ces hommes ?

— Je ne leur ai posé que *deux* ou *trois* questions... J'ai préféré que vous les voyiez vous-même... Je vais les chercher ?

Il y avait quelque chose de *mystérieux* dans l'attitude de Lapointe, comme s'il réservait à Maigret une autre *surprise*.⁽⁹²⁾

¹⁰ Nous soulignons.

Signe poétique : vraie(s) ou fausse(s) pistes

LE SIGNE poétique *inspire*. Prenons l'exemple de la 403. On y entend (et on y voit) le *sang* : aussi n'est-il pas étonnant qu'elle soit *rouge* et inspire à Jef Van Houtte son *alibi* (et au narrateur, sa narration). Il est, en effet, possible de remarquer, dans le texte, des échos singuliers : les « [...] cheveux d'un *blond* pâle [...] » de Jef annoncent, deux lignes plus loin, le « nom du bateau, en lettres *dorées* »⁽¹⁰⁾ ; « l'étui à cigarettes en *or* » du substitut renvoie à la distinction de cet homme « [...] mince et *blond* »⁽¹⁰⁾. Les exemples sont nombreux :

- J'ai dû laver le pont où il y avait une grande flaque de sang...*
- Comment, selon vous, les choses se sont-elles passées ?
 - Je ne sais pas, moi, Monsieur.
 - Vous avez dit aux agents ...
 - J'ai dit ce que je croyais, n'est-ce pas ?
 - Répétez-le.
 - Je suppose qu'il dormait sous le pont ...
 - Mais vous ne l'aviez pas vu auparavant ?
 - Je n'avais pas fait attention ... Il y a toujours des gens qui dorment sous les ponts ...
 - Bon. Une auto a descendu la rampe ...
 - Une auto *rouge* ... ça, je suis sûr ...⁽²⁰⁾¹¹
 - Je ne savais pas encore qu'il était mort ... Ce que je sais, c'est qu'il était *violet* ...
 - Un docteur est venu, la police ?
 - Oui, monsieur. Est-ce que vous avez encore des questions ?
 - Où cela se passait-il ?
 - À Paris, je vous l'ai dit.
 - À quel endroit de Paris ?
 - Nous avons chargé du *vin* à Mâcon et nous le débarquions sur le quai de la Rapée ...⁽¹⁴⁸⁾¹¹

Toutefois, l'*alibi* est trop visible et le signe trop manifeste ; la connotation trop évidente et le symbole trop criant : Jef ment. Le propriétaire de la voiture rouge aperçue n'y est pour rien dans la tentative d'assassinat. Néanmoins, la couleur rouge établit un lien entre la tentative d'assassinat sur la personne de Keller et la déchéance de ce dernier (il boit du rouge) et sa situation antérieure ; parce qu'il fut médecin, François Keller soigne l'eczéma (« aussi *rouge* qu'une pièce de viande »⁽³⁹⁾) d'une marchande de *vin* qui confesse :

¹¹ Nous soulignons.

Un peu plus tard, il m'a dit de la même voix qu'il aurait commandé un verre de vin : « je crois que je peux vous guérir... ».⁽³⁹⁾

Cette couleur est présente sous la forme d'un ballon qui fait tache dans l'appartement propre, cosu et blanc de M^{me} Rousselet-Keller, fille de François⁽⁵⁸⁾. La *couleur blanche* est ambivalente. Elle est signe de richesse, de propreté et d'innocence : innocence d'Anneke « femme-enfant aux cheveux d'un blond presque blanc »⁽³²⁾, propreté de la cabine du *Zwarte Zwaan*, aisance de la situation de M^{me} Rousselet-Keller. Elle symbolise également le fil de la destinée de François : l'héritage qui a indirectement creusé le fossé entre ce dernier et sa femme provient de la tante de M^{me} Keller qui était infirmière⁽⁸⁵⁾ ; à l'autre bout de la chaîne, François se retrouve à l'hôpital :

Près d'un des lits, vers le milieu de la salle, une dizaine de jeunes gens et de jeunes filles en blouse blanche, coiffés de calots, entouraient un homme plus petit, râblé, les cheveux en brosse, vêtu de blanc aussi [...].⁽⁴⁴⁾

Une dialectique du *noir* et du *blanc* semble alors accompagner le nœud et le dénouement de l'intrigue policière. Ainsi la couleur *grise* illustre la dure réalité de la vie : François Keller a le teint et les yeux gris ; une « mèche grise »⁽²⁶⁾ orne le visage de Léa. Mais les deux couleurs sont également mises en mouvement dans le récit. Premier exemple : Jef a travaillé sur la péniche de Willems (père d'Anneke), bateau qui transportait « surtout du charbon »⁽¹⁴¹⁾. Or Jef tue Willems afin d'épouser Anneke (« la femme [...] aux cheveux d'un blond presque blanc »⁽³²⁾) et de profiter des biens du défunt. Deuxième exemple : François Keller, avant de vivre en marge de la société, « [...] a vécu en Afrique, seul *blanc* dans un poste éloigné des villes [...] »⁽⁸⁹⁾ :

Là-bas, il vivait dans une case indigène avec une négresse [...].⁽⁷⁷⁾

Je crois qu'il voulait devenir une sorte de docteur Schweitzer... Vous comprenez?... Aller soigner des nègres dans la brousse, y monter un hôpital, voir le moins possible de blancs, de gens de sa classe...⁽⁷⁶⁾

M^{me} Keller, qui se confie alors à Maigret, est « [...] vêtue de noir et blanc [...] »⁽⁷²⁾. Troisième exemple : la symétrie des couleurs conjugue histoire conjugale et intrigue policière ; « vêtue de noir et blanc », M^{me} Keller — précise le narrateur — « a les yeux couleur de myosotis ». Alors que Maigret découvre la vérité et souhaite emmener le coupable quai des Orfèvres, le narrateur brosse le portrait suivant de Jef :

Il portait une chemise *blanche* qui faisait ressortir le hâle de son teint, un complet *bleu* presque neuf, une cravate à rayures, des souliers *noirs*.⁽¹⁵³⁾

Quatrième exemple, le blanc et le noir colorent le fil de la résolution de l'énigme policière et, en premier lieu, le début de l'investigation :

Le substitut se gardait de toucher à quoi que ce fût et c'est Maigret qui se pencha pour effectuer un rapide inventaire.

Un cylindre de tôle, avec des trous et une grille, avait servi de fourneau et était encore couvert de cendres blanchâtres. Tout près, des morceaux de charbon de bois ramassés Dieu sait où.⁽²³⁾

Enfin, lorsque Maigret découvre Jef, ce dernier cherche à dissimuler la vérité en rappelant le contenu de sa première déposition mensongère :

Une fois de plus, Jef était debout, plus calme que précédemment, plus dur.

— Non, monsieur ! vous ne me ferez jamais avouer une chose pareille. Ce n'est pas la vérité...

— Alors, si je me suis trompé dans quelque détail, dites-le moi.

— Je l'ai déjà dit...

— Quoi ?

— Cela a été écrit noir sur blanc par le petit homme qui accompagnait le juge...⁽¹⁶⁶⁾

Voilà, en tous cas, ce que déclare le propriétaire du *Cygne Noir* (« De Zwarte Zwaan »), en « Noir et blanc dans le soleil [...] »⁽³¹⁾.

La *marque* poétique dans le récit n'est pas moins importante que l'*indice* policier dans l'histoire de *Maigret et le clochard*. La résolution symbolique de l'intrigue relèverait de l'intuition poétique du commissaire (intuition poétique souvent évoquée au début des *Maigret*) et du monde singulier de l'auteur : le rapport du *blanc* au *noir*, par exemple, pourrait être la projection de cette relation singulière de l'*ombre* et de la *lumière* qui semble si bien définir l'univers poétique de Simenon. Ce dernier, dans sa dictée du 28 avril 1975, ne déclarait-il pas :

Cela m'a amené à me demander ce qui importait le plus dans mes souvenirs d'enfance et d'adolescence. Avant tout, je placerais volontiers les taches de lumière, les contrastes entre les taches de soleil et les taches d'ombre. Je ne crois pas me tromper en disant que le premier mois de notre vie tout au moins, notre réel n'enregistre que les contrastes violents et ce n'est que petit à petit que les images se précisent [...].¹²

Le roman policier, chez Simenon, établit sans aucun doute une relation privilégiée avec la représentation allégorique de l'art poétique.

M. LENGELLÉ

¹² G. SIMENON, *Un banc au soleil*, in *Tout Simenon*, t. 26, p. 915 [cité par Bernard ALAVOINE, « Un univers de sensations », in *Le Roman de Simenon, Pedigree : Entre réalité et fiction*, Centre d'études Georges Simenon de l'Université de Liège, La Renaissance du livre, Tournai, 2003, p. 250].

Patrick BERTHIER

Maigret quand même

SIMENON, le premier, a établi au sein de son œuvre une hiérarchie selon laquelle Maigret ne devait être qu'une étape sur son itinéraire : plus élaborés que les romans populaires et alimentaires des années vingt, les récits policiers dont le commissaire au col de velours était le héros préparaient la possibilité d'une œuvre romanesque digne de ce nom, et dont l'émergence même supposait sa disparition. Lorsque Simenon installe son héros, atteint par la limite d'âge, dans la maison de Meung-sur-Loire, c'est à tous les sens du mot pour que celui-ci s'y retire — laissant le champ libre. Pour bien le faire comprendre à ses lecteurs déçus, il centre symboliquement le dernier *Maigret*, en 1934, sur le thème de l'impuissance et de la fin d'un monde : non seulement les sottises du trop émotif neveu du commissaire montrent que celui-ci n'aura pas de successeur, mais le retraité lui-même, privé de tout moyen d'intervenir, passe le roman à attendre, comme inutile ; c'est vraiment *Maigret* tout court, laissé, seul, sur le bord du chemin.

Même lorsque le cycle reprend, se prolonge, et à partir des années cinquante s'installe dans l'œuvre sous la forme d'une alternance presque régulière entre les *Maigret* et les non-*Maigret*, l'auteur ne modifie pas le regard qu'il porte sur le personnage, ou plutôt sur le type d'œuvre que son nom, en vedette sur la couverture, symbolise. Deux détails qui concernent, dans deux textes différents, le même moment d'écriture le montrent bien. Fin novembre 1960, un roman ne « vient » pas, et Simenon se voit obligé d'en abandonner le projet ; il note aussitôt dans son cahier qu'il espère en écrire un autre « en janvier, peut-être un *Maigret* afin de [s]e refaire la main »¹. Vingt ans plus tard, se remémorant sa vie, il évoque justement ce roman de janvier 1961 dont la rédaction, en effet, l'avait libéré, et il dit : « [...] je m'ébroue en écrivant un *Maigret* »². À ce moment de son œuvre, les *Maigret*

¹ *Quand j'étais vieux...*, 1^{er} décembre 1960, *Tout Simenon*, Paris, Presses de la Cité, coll. « Omnibus », t. 26, p. 224. Dans la suite de cette étude, les références aux œuvres de Simenon renverront toutes à cette édition, désignée par le tome et la page. Ces références seront le plus souvent abrégées^(26, 224) dans le cas présent.

² *Mémoires intimes*, chap. LVII, t. 27, p. 1196.

n'étaient plus, à l'en croire, qu'une gymnastique de remise en train avant d'entreprendre un « vrai » roman. Pourtant, celui dont il s'agit, *Maigret et le voleur paresseux*, est à n'en pas douter un « vrai » Simenon, et la preuve que l'intéressé en a conscience, c'est que le jour même où il y met le point final, il écrit dans son cahier :

J'y ai mis, exprès, beaucoup de légèreté. Et je me demande si j'aurais pu traiter le même sujet dans un de mes romans durs, si cela n'aurait pas été intolérable [...].

[...] il m'arrive, dans le *Maigret*, de toucher à des sujets parfois plus graves que dans mes autres livres. Mais sur un mode badin ou, en tout cas, avec l'équilibre de mon commissaire pour faire contrepoids.³

La nuance est de taille, et suggère que « s'ébrouer » ne signifie peut-être pas ce que nous avons d'abord cru comprendre : la métaphore évoque moins l'indifférence concrète de l'oiseau qui secoue instinctivement l'eau de ses plumes, qu'un effort conscient de l'écrivain pour rouvrir les yeux sur l'essentiel, pour se replacer dans l'axe, pour retrouver le chemin. Maigret, bien campé sur ses jambes, rééquilibre en effet et l'auteur et son œuvre. Il est le point focal auquel on revient pour rétablir la perspective juste. Et donc, Maigret a beau passer encore, aux yeux de bien des gens, pour la seule création de Simenon — et souvent, qui pis est, sous la forme réductrice de ses incarnations télévisuelles —, il mérite d'occuper « quand même » la place centrale d'une étude sur l'œuvre entière, dès lors qu'il s'agit de tenter de montrer qu'il y joue un rôle, lui aussi, central.

C'est la maquette même de l'édition *Tout Simenon* des Presses de la Cité qui a fourni l'idée initiale des pages qu'on va lire. Le principe y prévaut en effet de reproduire les romans dans l'ordre de leur publication, *Maigret* et non-*Maigret* confondus ; mais, priorité d'éditeur, le parcours commence à la fin de la deuxième Guerre mondiale et donne d'abord tout ce qui a été publié, jusqu'en 1972, aux Presses de la Cité. Une bonne partie du tome 2 est occupée par *Pedigree*, le grand roman autobiographique inachevé rédigé pendant la guerre, et souvent considéré comme la matrice thématique de l'œuvre entière. Au tome 4 figurent par ailleurs *Les Mémoires de Maigret*, dans lesquels le commissaire se souvient de sa « création » par Simenon : jeu de miroirs souvent divertissant, mais aussi passerelle — d'un autre genre — menant à l'ensemble des romans écrits jusqu'alors (1950). Il faut attendre le seizième volume pour remonter aux origines de l'œuvre signée, et relire alors *Pietr-le-Letton* et tous les premiers *Maigret* (1930–1934).

³ *Quand j'étais vieux...*, 23 janvier 1961, t. 26, p. 272.

Si l'on commence par le premier tome, on perçoit d'entrée l'intérêt d'une lecture suivie ; les *Maigret* y apparaissent parfois en retrait d'intensité par rapport aux romans durs, mais ils traitent bien des mêmes thèmes. Si, au contraire, on relit l'œuvre dans son ordre « réel », les dix-neuf *Maigret* de chez Fayard, écrits presque d'un trait⁴, s'imposent à l'attention par une caractéristique frappante pour le balzacien que je suis : Simenon, sauf dans le cas de *Maigret*, ne pratique pas le retour des personnages, trait majeur de *La Comédie humaine* ; mais, comme Balzac, il réemploie images, thèmes, scènes, dans un inlassable et obsessionnel ballet. Non seulement, en effet, de nombreux traits, généralement autobiographiques, et que nous aurions tendance à rattacher à *Pedigree*, trouvent leur origine auparavant, dans le cycle des premiers *Maigret* ; mais dans l'œuvre entière, ce va-et-vient intense entre les *Maigret* et les non-*Maigret* se vérifie sans cesse. C'est ce jeu de « cellules reparaisantes » dont je voudrais examiner ici les cartes principales, en commençant par remonter de *Pedigree* vers les premiers *Maigret*, avant d'évoquer divers autres types de « circulation » thématique.

*

* *

LORSQU'ÉLISE MAMELIN regagne son logis, elle « allume le feu, y verse un jet de pétrole pour aller plus vite »⁵ ; sa vie, c'est cette course contre le temps, cette habitude anxieuse de toujours « couper au court » que Pascal Durand a récemment si bien analysée⁶. Ce « jet de pétrole » dessine, dans *Pedigree*, le type même de ces motifs que nous y percevons volontiers comme originaires. Or la première occurrence en est ancienne, puisqu'elle remonte à 1932 et à *L'Affaire Saint-Fiacre*, où c'est l'aubergiste, Marie Tatin, que Maigret surprend au petit matin, « versa[n]t du pétrole sur le feu qui ne voulait pas prendre »^(17,311). Puis la même image, associée à celle du lever dans la maison froide, revient dans *Le Suspect* en 1937^(21,98), l'année suivante dans *Chez Krull*, où c'est le vieux Cornelius qui arrose chaque jour son

⁴ Au moins les dix-sept premiers (avril 1930 – mai 1932), dont la succession n'est interrompue que par *Le Passager du « Polarlys »* et *Le Relais-d'Alsace* ; *La Folle d'Itteville*, essai raté de roman illustré, est sur le moment même (avril 1931) réécrit sous la forme d'un roman où Maigret remplace « G7 » (*La Nuit du carrefour*).

⁵ *Pedigree*, I, 10 (t. 2, p. 590). Cf., plus loin, « l'odeur du pétrole qu'Élise s'obstine à verser sur le feu pour aller plus vite » (II, 6, p. 694).

⁶ Voir son étude « Le pas du temps », dans Jean-Louis DUMORTIER (dir.), *Le Roman de Simenon. « Pedigree » : entre réalité et fiction*, Tournai, La Renaissance du Livre, 2003, notamment p. 140.

bois de pétrole^(21,889), enfin en 1940 dans *La Veuve Couderc*, où le même geste, accompli par Jean en l'absence de « Tati » partie au marché, reçoit un commentaire qui l'érige en symbole :

Il commença par allumer le feu pour se préparer du café et il crut comprendre l'état d'esprit de milliers, de centaines de milliers de femmes qui se lèvent de bonne heure, quand la maisonnée dort encore, qui vont et viennent dans leur cuisine, grattent dans le poêle et, pour que le charbon s'allume plus vite, y versent un jet de pétrole.^(23,170)

À cette date tout est prêt pour que, l'année suivante, rédigeant la première partie de *Pedigree*, Simenon y fasse reparaître ce geste, désormais explicitement représentatif de ces petites gens dont il veut, à cette époque, écrire l'épopée. *Pedigree* n'est pas la matrice, mais l'aboutissement.

La même impression prévaut lorsque le romancier y évoque la fameuse affaire du missel, dont Roger rêve si fort que, pour le tenir dans ses mains d'enfant pauvre, il ment au frère Mansuy en affirmant que sa mère l'a chargé d'en acheter un neuf; puis, le moment venu de le payer, il le rend, penaud et frustré, et au prix d'un nouveau mensonge⁷. La première réalisation littéraire de cet épisode remarquable figure, elle aussi, dans *L'Affaire Saint-Fiacre*, roman nourri de souvenirs d'enfance communs à Simenon et à son commissaire; ici tout nous renvoie « au temps où le petit Maigret était enfant de chœur »^(17,300) — fonction et personnage emblématiques, Marcel Moré l'a montré avec force⁸ —, et notamment ce passage où le commissaire reçoit, pour les besoins de l'enquête, le petit rouquin qui sert la messe au village :

Le regard de Maigret rencontra celui du gamin. Ce fut l'affaire de quelques secondes. N'empêche qu'ils comprirent l'un et l'autre qu'ils étaient amis.

Peut-être parce que Maigret, jadis, avait eu envie — sans jamais en posséder! — d'un missel doré sur tranche, avec non seulement l'ordinaire de la messe, mais tous les textes liturgiques sur deux colonnes, en latin et en français.^(17,297)

Entre ces lignes de 1932 et celles écrites dix ans plus tard pour *Pedigree*, un relais existe — une variante, plus exactement : dans *Malempin*, rédigé en mars 1939, c'est une grammaire neuve que le narrateur se souvient d'avoir réclamé prétendument sur l'ordre de sa mère, et d'avoir dû rendre, pour les mêmes raisons que plus tard Roger Mamelin^(22,204). Ici encore,

⁷ *Pedigree*, II, 11 (t. 2, p. 754–755).

⁸ Voir son article fondamental, « Maigret et l'enfant de chœur », dans *Dieu vivant*, n° 19, 2^e tr. 1951; repris dans son recueil *La Foudre de Dieu*, Paris, Gallimard, 1969; puis dans le *Simenon* dirigé par Francis LACASSIN et Gilbert SIGAUX, Paris, Plon, 1973, p. 227–263).

donc, *Pedigree* marque l'achèvement d'un motif élaboré en deux temps : première émergence du souvenir chez Maigret (désir du missel); exposé complet (désir, mensonge, frustration) dans *Malempin*, mais masqué par le changement d'objet (la grammaire); enfin, image « totale » dans *Pedigree*.

Le grand roman de 1941-1943 apparaît ainsi comme un point d'arrivée qui semble donner raison à Simenon quand il affirme avoir « réussi », grâce à *Pedigree*, à « en finir une fois pour toutes avec [s]es souvenirs d'enfance. »⁹ En réalité, tous les lecteurs attentifs le savent, ces souvenirs ne s'éteignent pas soudainement au milieu des années 1940; l'image du poêle « lancé » au pétrole, par exemple, on la retrouve encore en 1953 dans *Crime impuni*^(7,114). Et bien d'autres « cellules » sont plus durables encore, notamment au sein même des Maigret dont la première série les a vus naître : l'enfant de chœur de *L'Affaire Saint-Fiacre* revient à l'esprit du commissaire, alors qu'il se rase, en rêvassant parce que c'est dimanche, dans *Mon ami Maigret* (1949); alors même qu'il a sous les yeux le cadre enchanteur et estival de Porquerolles, il se remémore le temps où il « portait des culottes courtes et [...] traversait la place de son village, par les matins frisquets, le bout des doigts figé par l'onglée, pour aller servir la messe dans la petite église que des cierges seuls éclairaient »^(3,639). Douze ans passent encore; cette fois, c'est le plein hiver; Maigret, dans la brume mentale où il se trouve après avoir été tiré du sommeil par le téléphone, associe le froid qui règne au temps où « il était enfant de chœur et servait la messe de six heures; et il s'étonne : Pourtant, il avait servi la messe au printemps, en été, en automne. Pourquoi le souvenir qui lui en restait [...] était-il un souvenir d'obscurité, de gel, de doigts engourdis, de chaussures qui, sur le chemin, faisaient craquer une pellicule de glace? »

L'évocation de ce souvenir récurrent se trouve précisément, est-ce un hasard, au début de *Maigret et le voleur paresseux*^(11,103), ce roman de janvier 1961 où Simenon estimait avoir dit, sur un ton badin, des choses graves; ne s'agirait-il pas de ces gouttes, ou plutôt de ces cristaux d'enfance, cassants et précieux, à tous égards fragiles? Maigret, à cette date, est nécessairement comme Tintin : il ne vieillit plus — mais Simenon, oui; et l'œuvre devient alors conservatoire des sensations primordiales. On comprend, dans ces conditions, que le processus puisse aussi fonctionner à l'envers : les « viandes bien cuites » dont se régale Désiré, on les retrouve sur la table dominicale de Maigret trente ans plus tard :

⁹ *Quand j'étais vieux...*, 4 décembre 1960, t. 26, p. 227.

— Qu'est-ce que tu vas faire à déjeuner ?

— J'ai un rôti avec des têtes de céleri et de la purée.

Comme quand il était enfant. Le rôti du dimanche. À cette époque-là il le voulait très cuit. Il eut ainsi, au cours de la journée, plusieurs bouffées de son enfance.¹⁰

La « neuvaine » est une autre des cellules bien visibles de ce système des souvenirs mis au jour par les premiers *Maigret* ; on sait que, dans *Pedigree*, ce mot emprunté à la religion désigne les périodes durant lesquelles les alcooliques de la famille Peters sombrent dans la boisson ; on voit Léopold, notamment, fuir la fête patronale de Saint-Nicolas pour « commencer, dans le premier estaminet tranquille d'une autre paroisse, une nouvelle neuvaine »¹¹. Ce mot-là aussi, et dans ce sens si spécifique, remonte à dix ans plus tôt ; au début du *Pendu de Saint Pholien*, Maigret apprend des logeurs de Jeunet quel était son point faible : « Lui, c'était la boisson !... Et encore ! par crises... Des neuvaines, comme nous disions, ma femme et moi... »^(16, 127). L'année suivante, en 1932, le terme revient pour désigner, de la même façon, le « rythme » alcoolique de l'énigmatique Brown, dans *Liberty Bar*^(17, 753). Et le revoici, longtemps après : d'abord dans *Un Noël de Maigret* (1950), au début duquel M^{me} Martin dit de son beau-frère, déchu par l'alcool et désespéré de l'être : « C'était aux alentours de la Toussaint. Il finissait une neuvaine » — rapprochement de termes si peu propre à être compris au figuré qu'elle doit en expliquer le sens à Maigret^(5, 119) ; puis, tardivement, et hors du cycle des *Maigret* cette fois, dans le sinistre *Novembre*¹², où il sert plus de quinze fois à désigner les crises éthyliques de la mère de la narratrice.

L'homme qui boit cherche un refuge, comme cherchent un refuge, un havre, une accalmie, la plupart des personnages de Simenon, au sein comme hors des *Maigret* ; c'est Jean, le charretier de *La Providence*, revenu se tapir dans le « terrier » qu'est pour lui l'écurie de sa péniche^(16, 272), ou James, le dandy de *La Guinguette à deux sous*, pour qui c'est la pénombre d'un café familial qui joue le rôle de « coin à soi »^(17, 130) ; c'est Adelin, le professeur, expliquant à sa benjamine pourquoi il s'est mis sur le dos les frais d'une maison trop lourde à payer (1937) : « Pour la tribu Adelin, pour qu'elle soit chez elle... [...] Les animaux les plus sauvages ont un nid, un terrier, un repaire... »¹³ ; puis, à nouveau, Maigret, dans *Cécile est morte*

¹⁰ *Maigret et le marchand de vin* (1969), t. 14, p. 834 ; et *Pedigree*, I, 3 (t. 2, p. 509) — et plusieurs occurrences analogues dans tout le début (p. 515, 538...).

¹¹ *Pedigree*, I, 8, t. 2, p. 563.

¹² Rédigé en juin 1969, t. 14.

¹³ *La Maison des sept jeunes filles*, t. 22, p. 979.

(écrit fin 1940) : « Il savait par expérience que la bête humaine s'accommode de n'importe quel nid, du moment qu'elle peut le remplir de sa chaleur, de son odeur, de ses habitudes »^(23, 229) : ce qu'Alavoine appelle, quelques années plus tard, « ce rond de lumière chaude dont chacun de nous a besoin. »¹⁴ Un tel espace domestique et rassurant se concrétise de façon privilégiée dans deux images, deux profusions buissonnantes plutôt : la boutique et ses odeurs, le fauteuil d'osier.

L'épicerie de la tante Louisa imprègne *Pedigree* « des odeurs les plus rassurantes, cannelle, osier, girofle, des odeurs tellement de tous les jours ! »¹⁵ Même adolescent et raidi contre son milieu, Roger reste sensible à sa « lumière chaude et comme sirupeuse »¹⁶ ; « la porte vitrée aux réclames transparentes qui n'ont jamais changé, l'odeur du genièvre et des épices »¹⁷ font comme partie de lui-même. Mais pour le lecteur fidèle, et les réclames et les odeurs sont là depuis dix ans, une fois de plus : au « Café de la Marine » de l'écluse de Dizy, dans *Le Charretier de «La Providence»*^(16, 195 et 232), ou, plus précises encore, à Givet, chez les Peeters (presque le même nom, et au bord de la même Meuse), lorsque Maigret, traversant la boutique, observe le bout de comptoir en zinc où l'on sert l'alcool et ses bouteilles à bec verseur¹⁸. Ces bouquets sensoriels s'épanouissent hors-Maigret dès 1935, et de façon assez inattendue, par l'intermédiaire des souvenirs de Rita, perdue aux Galapagos et promise à la mort avec *Ceux de la soif*, mais capable de réentendre la sonnerie unique de la porte de l'épicerie où, enfant, elle allait faire les courses près de Dantzig^(20, 626). Odeurs, images et sons identiques, en pleine France profonde cette fois, dans l'épicerie des sœurs Potru en forêt d'Orléans¹⁹, puis dans celle de *Chez Krull*, qui développe trois ans avant *Pedigree* tout l'éventail de ses fragrances^(21, 879-880) ; échos en mineur fin 1939, avec la boutique crasseuse de Tati, à la fin d'*Il pleut, bergère...*^(22, 740), ou, début 1941, avec le magasin de cordages des premières pages du *Voyageur de la Toussaint*^(22, 768) : nous sommes alors à l'époque même de la rédaction de *Pedigree*, ce qui n'empêche pas plusieurs autres textes contemporains de développer des variations sur le même thème ; à Maigret se retrouvant enfant par la grâce d'une sonnette qu'a déclenchée son entrée dans la boutique, en

¹⁴ *Lettre à mon juge*, t. 1, p. 742 ; l'expression fait écho à une autre, antérieure, qui évoquait déjà « un rond de lumière où se réfugier » (*ibid.*, p. 734).

¹⁵ *Pedigree*, I, 7, t. 2, p. 556.

¹⁶ *Ibid.*, III, 2, p. 771.

¹⁷ *Ibid.*, III, 7, p. 841.

¹⁸ *Chez les Flamands*, t. 17, p. 369-371.

¹⁹ Dans « Les larmes de bougie » (1936), une des *Nouvelles Enquêtes de Maigret*, t. 24, p. 962.

ouverture de *Félicie est là*^(24, 565), fait écho cette belle page, moins connue, d'une nouvelle de la même époque :

La porte de la rue [...] était garnie de réclames transparentes, une bleue, pour de l'amidon, avec un gros lion blanc, une rouge pour de la pâte à fourneaux. Depuis qu'elle avait ouvert les yeux à la vie, Valérie avait vu ces deux réclames à la même place et ses journées avaient été entrecoupées par la sonnette de la boutique qu'elle reconnaîtrait entre toutes les sonnettes du monde. [...]

Il y avait des relents de pétrole, mais traversés par l'odeur plus aiguë du marc et du cognac, avec une pointe de cannelle, de girofle et comme un arrière-fond de café. C'était doux et tiède.²⁰

Comme un peintre repassant sur son trait, Simenon précise les points d'impact sensoriels de la mémoire, atteint la finesse de l'œnologue à la recherche des caudalies les plus subtiles. L'analyse faite, il peut se contenter par la suite de rappels : l'épicerie sur la place d'Ingrannes, au premier chapitre du *Temps d'Anaïs* (1950)^(4, 10), est la même que celle des sœurs Potru, et dans le même village (où Simenon avait séjourné un temps) — voire de traces à peine esquissées, comme cette mention fugitive, au fil des souvenirs du Président méditant sur sa jeunesse²¹.

L'inscription du fauteuil d'osier dans l'univers descriptif simenonien est plus complexe encore, et justifierait une étude complète à elle seule : ici encore, quelques notations seulement. Dans *Pedigree*, ce fauteuil est celui de Désiré ; seul Léopold ose s'y asseoir, et le faire gémir sous son poids²². Un temps refuge contre l'envahissement des locataires, il est bientôt confisqué par eux, et notamment par la « féroce » M^{lle} Riquet²³, dont il faut attendre le départ pour qu'à nouveau Désiré puisse, « en bras de chemise, [lire] le journal dans son fauteuil reconquis »²⁴. Ce fauteuil d'osier, c'est le siège de la sécurité familiale, de l'autorité, de l'équilibre reconduit de jour en jour ; seuls des accidents (presque au sens philosophique du terme) peuvent priver son propriétaire d'en jouir comme c'est son droit.

Une fois de plus, plusieurs des premiers *Maigret* avaient déjà dit tout l'essentiel sur ce fameux fauteuil. Si sa plus ancienne apparition significative se trouve dans *La Danseuse du Gai-Moulin* (automne 1931)^(17, 29), ce n'est

²⁰ « Valérie s'en va », *Gringoire*, 6 mars 1941, puis dans *Le Bateau d'Émile* (1954), t. 25, p. 929.

²¹ *Le Président*, t. 9, p. 518.

²² *Pedigree*, I, 5, p. 531-532 ; I, 6, p. 539 ; II, 2, p. 638.

²³ *Ibid.*, III, 2, p. 778.

²⁴ *Ibid.*, III, 7, p. 854.

pas étonnant : M. Chabot, le père de famille, y est une préfiguration très nette de Désiré, et Jean, son fils adolescent, a déjà le comportement de Roger. Même importance logique du fauteuil dans *Chez les Flamands*, roman tout proche, nous l'avons vu, des souvenirs de famille : le grand-père Peeters, qui y finit une vie devenue quasi léthargique, c'est déjà Grand-Papa^(17, 371, 398, 430). Toujours en 1932, Joris, le capitaine amnésique du *Port des brumes*, n'en va pas moins « machinalement » s'asseoir « dans son fauteuil d'osier, près du poêle »^(17, 541) ; Maigret, pour mieux réfléchir, s'y assoit à son tour à plusieurs reprises^(17, 592, 606, 609), comme plus tard il fait craquer de son poids celui du mari de Didine, dans *La Maison du juge* (début 1940)^(23, 433 et 435), celui du défunt de la concierge, dans *Cécile est morte* (fin de la même année)^(23, 229), ou encore celui de feu Jambe-de-Bois, dans *Félicie est là* (printemps 1942)^(24, 636).

La récurrence de ce motif du fauteuil est si irrépessible que dès 1933 elle envahit aussi les non-*Maigret*, et de préférence, bien sûr, ceux qui ont une forte coloration autobiographique ; le Charleroi du *Locataire* ressemble fort à Liège, et Élie Nagéar, qui ne cesse d'y usurper le fauteuil du terne chef de famille, M. Baron, est cousin par avance des locataires étrangers d'Élise ; tout est, si l'on ose dire, écho prémonitoire, et notamment ce thème obstiné du craquement, part essentielle du leitmotiv du fauteuil dans l'œuvre²⁵ ; on retrouve et les craquements de l'osier qui « gémit », et l'idée insistante de l'usurpation dans *Il pleut, bergère...*, où l'enfant considère avec un mélange de dégoût et de crainte l'énorme tante Valérie envahissant de ses jupes « le fauteuil d'osier de [s]on pauvre père »^(22, 699 et 702). C'est, avant *Pedigree*, dans *Chez Krull* que le motif du fauteuil (comme celui de l'épicerie) se déploie le plus richement ; Cornelius, le patriarche, trône « dans son fauteuil d'osier comme dans un tableau de famille »^(21, 891), et il n'est pas interdit de voir une des explications de la fortune de ce meuble à travers l'œuvre de Simenon dans l'évocation faite de l'atelier de vannerie situé à l'arrière de la maison comme d'une oasis, odorante et immobile, comme d'un creux où l'on se blottit — par refus de voir le réel, qui sait²⁶ ? Le plus beau « rôle », toutefois, du fauteuil d'osier, toujours dans ce même temps décisif qui est aussi celui de la gestation de *Pedigree*, c'est dans *Le Voyageur de la Toussaint* qu'on le découvre : Gilles Mauvoisin ne comprend la vraie personnalité de son oncle

²⁵ T. 19, p. 35, 62 et *passim*.

²⁶ Voir *ibid.*, le beau passage de la page 939, et son écho, un peu plus tard, dans *Pedigree* : Roger, fuyant la cuisine où s'échangent des ragots, « a préféré gagner l'atelier qui donne sur la cour ensoleillée, là où son oncle, dans l'ombre bleue, tresse des osiers parfumés en compagnie de l'ouvrier bossu. On se sent dans un autre monde » (III, 7, t. 2, p. 844).

défunt que le jour où, comme celui-ci aimait à le faire, il vient s'asseoir, chez sa tante Henriquet, dans le fauteuil délabré de son grand-père, face au portrait de sa mère²⁷. Plus tard dans l'œuvre, il arrive que le fauteuil d'osier devienne fauteuil de cuir, dans un *Maigret* : celui du chien de Justine Cuendet, dans *Maigret et le voleur paresseux*, décidément révélateur^(11,117), ou dans un non-*Maigret* : celui du triste Le Cloanec de *Novembre*, dont il est le seul «ami»^(14,555); mais dès que c'est le souvenir d'enfance qui est en cause, il retrouve son matériau d'origine : dans *Le Train de Venise* (1965), Justin Calmar se souvient de son père s'endormant dans son fauteuil d'osier^(12,810).

L'imagerie de ce fauteuil est si abondante qu'il serait possible d'y dessiner des sous-séries : le fauteuil de la femme, et non plus de l'homme, par exemple. Celui de la mère de Terlinck, le bourgmestre de Furnes, comporte un petit coussin décrit avec tant de précision²⁸ que le lecteur le reconnaît tout de suite lorsqu'il le retrouve, identique, sur celui de la veuve Couderc^(23,124). Ajoutons-y le fauteuil de la femme de l'aubergiste d'Ingrannes, au coin de la grande cheminée²⁹, et celui où s'asseyait la mère toujours malade de Maugin, quand il était enfant³⁰. À vrai dire, chez Simenon, les fauteuils d'osier pullulent et, même si c'est dans des endroits où il n'est pas invraisemblable d'en trouver, on a l'impression qu'ils sont convoqués comme par superstition : à la terrasse d'un café de province dans *Au bout du rouleau* (1946)^(1,403-404), aussi bien qu'à celle de «La Coupole» dans *Les Quatre Jours du pauvre homme* (1949)^(3,718); et, avant cela, en 1931, dans le hall du petit hôtel d'*Au rendez-vous des Terre-Neuvas*^(16,650), en 1935 sur le balcon panaméen d'une chambre d'hôtel de *Quartier nègre*^(19,388), ou même en pleine Afrique noire³¹. L'œuvre se construit ainsi une cohérence faite de signes matériels, petits cailloux semés par le poucet Simenon...

²⁷ Voir t. 22, p. 848, 883, 886. Gilles, assis dans ce fauteuil, comprend que c'est le prénom de sa mère, «Marie», qui sert de combinaison au coffre-fort du défunt : lui que tous croyaient impitoyable, avait confié à l'amour et à la tendresse la sauvegarde de ses secrets. C'est de cet épisode que Jean MAMBRINO a tiré le titre de son bel article «Le mot du coffre» (dans le *Simenon* dirigé par Gilbert SIGAUX et Francis LACASSIN, *op. cit.*, p. 23-51).

²⁸ *Le Bourgmestre de Furnes*, t. 22, p. 29-30; dans le même roman figure un autre fauteuil d'osier, celui du chat de Janneke, à Ostende (*ibid.*, p. 73, 82...).

²⁹ *Le Temps d'Anaïs* (1950), t. 4, p. 11.

³⁰ *Les Anneaux de Bicêtre* (1963), t. 11, p. 711 (cf. les pleurs du père ivrogne, lorsqu'il contemple ce fauteuil devenu relique, *ibid.*, p. 726).

³¹ Voir «Un crime au Gabon», nouvelle de l'hiver 1937-1938, où «M. Stil [...] s'était laissé tomber si pesamment dans un fauteuil d'osier que celui-ci s'était déformé en gémissant [...]» (*Nouvelles exotiques*, t. 24, p. 673).

Ces signes peuvent aussi être humains. Les gestes, les attitudes ont autant de force que les objets, si leur charge émotive est analogue. Soit le motif de l'«homme sanglotant» : j'appelle ainsi, dans *Pedigree*, cette silhouette terrible de Coucou, le mari brutal de Félicie, aperçu par le petit Roger pendant qu'on emmène sa femme, devenue folle à force de mauvais traitements :

[...] ce que Roger contemple, les yeux écarquillés, la poitrine si serrée qu'il ne respire plus, c'est l'homme au fond du corridor. On a entendu un bruit rauque, un sanglot qui a dû lui déchirer la gorge, et soudain cet homme large et puissant s'est jeté contre le mur, la tête entre ses bras repliés et, penché en avant, il a les épaules spasmodiquement secouées.³²

L'esquisse de cette scène dans un des premiers *Maigret*, *Le Pendu de Saint-Pholien*, reste discrète, mais le geste est déjà le même : Jef Lombard, qui a voulu tirer sur Maigret mais n'en a pas eu le courage, s'affaisse soudain, «les deux bras au mur, tandis qu'on voyait ses épaules tressauter»^(16, 171). Cette attitude est tour à tour celle de Vernes dans *Les Sœurs Lacroix*^(21, 184) et de Roberte Adelin dans *La Maison des sept jeunes filles*^(22, 977) — deux œuvres écrites à l'automne 1937 —, puis aussitôt après de Léonard van Hamm, après que sa fille a été blessée par Jef Claes³³. Mais dans ces trois cas, il n'y a que répétition du geste, non de la scène; en revanche, dès la fin 1935, dans *Faubourg*, Simenon montrait de Ritter se souvenant de sa tante Élise, jadis, «emportée dans l'escalier par deux infirmiers»^(20, 372); et surtout, en 1939, l'épisode est développé tout au long dans une forte scène de *Malempin*; la femme folle y est à nouveau prénommée Élise (la vraie tante morte folle en 1908 s'appelait Félicité...), et c'est aussi le regard du narrateur, alors enfant, qui reconstitue la scène :

Dans le vestibule, au pied de l'escalier, M. Reculé se tenait dans une posture étrange. Appuyé des deux bras contre le mur, il avait la tête dans ses bras et son dos était secoué par de violents soubresauts, il pleurait, poussait de vrais cris.^(22, 221)

On observe que, malgré sa violence, ce motif s'éteint (sauf omission...) après *Pedigree*, comme si sa teneur étroitement autobiographique avait été en quelque sorte digérée grâce à son énonciation répétée. Il n'en va pas de même de tous les souvenirs de gestes ou d'attitudes qui courent à travers l'œuvre. Certains, et non des moindres, surgissent d'abord dans les romans durs, et, par un mouvement global inverse de celui qui a prédominé

³² *Pedigree*, II, 5, t. 2, p. 681.

³³ *Le Bourgmestre de Furnes*, t. 22, p. 19.

jusqu'ici, trouvent un écho ultérieur dans les *Maigret* tardifs. J'en propose trois exemples d'ampleur et de profondeur diverses.

Premier exemple : le givre sur les vitres. Dans *Les Suicidés* (écrit en novembre 1933), Bachelin fuit en train vers Paris, après avoir enlevé Juliette à ses parents nivernais ; Simenon nous indique qu'il « avait passé la plus grande partie de la nuit à marcher dans le couloir, le long des vitres couvertes de givre que, parfois, il grattait du bout des ongles »^(19, 128) ; geste d'enfant, sans doute, si l'on songe à une autre occurrence, plus intéressante, du même motif, en 1950, dans *Sept petites croix dans un carnet*, conte de Noël dont le gros commissaire, qui n'est pas Maigret, lui ressemble tout de même beaucoup par sa bonhomie compréhensive. Il dit comment, à son avis, le fils d'Olivier Lecœur a pu être témoin du meurtre :

Il a un sommeil fébrile, comme tous les enfants la nuit de Noël. Il s'éveille plus tôt que d'habitude, alors qu'il fait noir, et la première chose qu'il découvre c'est qu'il y a des fleurs de givre sur les vitres. N'oubliez pas que c'est le premier givre de l'hiver. Il a voulu voir de près, toucher... [...] Il a gratté avec ses ongles... [et il a vu le corps].^(5, 191)

Pourquoi citer ce texte relativement mineur ? d'abord parce que, justement, son thème principal (ce qui permet de résoudre l'énigme) est un certain art d'« évoquer les choses avec une âme d'enfant »^(5, 190), de n'être « pas si loin de son enfance »^(5, 191) ; et puis pour le comparer à ceci :

Sur les vitres, il restait du givre dans les angles et il se souvenait que, quand il était enfant, il y traçait des dessins ou ses initiales ; il se rappelait aussi la curieuse sensation, à la fois un peu douloureuse et agréable, lorsque la mince pellicule glacée s'introduisait sous ses ongles.

Chez qui, ce souvenir tactile d'une remarquable précision ? chez Maigret, bien sûr, un Maigret de la dernière série, tout transi dans Paris verglacé³⁴ : le même qui se souvient d'avoir servi la messe, et qui se demande souvent si l'on devient jamais une « grande personne »³⁵. Et c'est aussi le souvenir du grand Désiré, lorsqu'au début de *Pedigree* il se lève, la nuit, pour donner le biberon à son fils :

Il reste debout près de la fenêtre dont les vitres se sont couvertes d'une mince pellicule de givre encore transparent [...].

³⁴ *Maigret et l'affaire Nabour*, t. 13, p. 331–332. Le roman a été écrit à Épalinges en février 1966.

³⁵ Voir, entre autres citations possibles, ces mots de *Mon ami Maigret* : « À présent, il était une grande personne, tout le monde le croyait, et il n'y avait que lui, de temps en temps, à s'en convaincre difficilement. » (t. 3, p. 639.)

[...] Il gratte un peu les fleurs de givre, comme quand il était petit — cela produit, sous les ongles, une sensation extraordinaire, qui ne ressemble à aucune autre — et il regarde [...].³⁶

Deuxième exemple : l'homme qui ne dit pas à ses proches qu'il n'a plus de travail. Motif absent, sauf erreur, durant les années Fayard et Gallimard, il apparaît en 1949 dans *Les Quatre Jours du pauvre homme*^(3, 661-662), et en 1950 dans *Sept petites croix...* déjà cité^(5, 175 et 189) ; dans ces deux textes sa concrétisation est exactement la même : il s'agit d'un père, assez déchu socialement, et qui n'ose avouer à son fils (surnommé Bob dans un cas, Bib dans l'autre) qu'il a été licencié de son emploi ; et on le retrouve, à nouveau, dans un *Maigret* tardif (*Maigret et le marchand de vin*, 1969), où c'est à sa femme, cette fois, que le médiocre et honnête Pigou dissimule son renvoi^(14, 839). (On notera au passage que ce motif existe aussi sous la variante inversée de l'homme qui n'avoue pas qu'il se trouve soudain en possession d'une très grosse somme d'argent : esquissée dans une courte nouvelle satirique de 1953³⁷, cette variante trouve sa pleine illustration comme base même de l'intrigue du roman de 1965 *Le Train de Venise*³⁸. Mais *Maigret* n'est pas concerné.)

Troisième exemple, enfin, d'une attitude humaine dont les occurrences vont des premiers grands romans durs aux derniers *Maigret* : il s'agit de celle, si émouvante chez le sensuel Simenon, de ces amants assez amoureux pour se le dire par la seule tendresse. Dans *Les Scrupules de Maigret* (1957), le jeune inspecteur Lapointe évoque devant un *Maigret* à la fois attendri et narquois la réaction qu'il a eue en voyant face à face, au restaurant, Marton, le suspect, et sa belle-sœur :

« On a l'impression d'une vraie femme, je ne sais pas si vous comprenez ce que je veux dire, d'une femme qui est faite pour aimer un homme. Pas pour aimer d'une façon ordinaire, mais comme tous les hommes rêvent d'être aimés...

[...] On rencontre parfois, comme ça, une femme qui fait tout de suite penser à... »

Il ne trouvait plus ses mots.

³⁶ *Pedigree*, I, 3, t. 2, p. 504.

³⁷ « Le gros lot », nouvelle inédite publiée en 1990 dans un supplément hors-commerce de la première édition de *Tout Simenon*.

³⁸ ... où à nouveau l'enfant est surnommé Bib (t. 12).

« À quoi ?

— On la voit malgré soi se blottir dans les bras de son compagnon, on sent presque sa chaleur... En même temps on sait qu'elle n'agit que pour un seul, que c'est une véritable amoureuse, une amante authentique [...]. »^(9,447)

Lapointe a senti tout cela simplement en les voyant à la même table ; leurs mains ne se touchaient même pas. Nombreux sont, depuis longtemps, les instantanés de ce type dans l'œuvre de Simenon ; ces moments où tout se dit dans l'intensité des regards. Pensons à la fin du *Voyageur de la Toussaint* (1941) : « Il ne s'approchait même pas d'elle pour l'embrasser, pour la serrer dans ses bras. C'était beaucoup plus profond qu'une étreinte et, la gorge serrée, il la regardait ardemment [...] »^(22,928), ou à tout ce que Jean Mambrino dit de *Trois chambres à Manhattan*, de *Feux rouges*, de *La neige était sale*³⁹ ; ajoutons-y encore deux échos tardifs. Dans *Les Anneaux de Bicêtre* (1963), Maugin, depuis le lit d'hôpital où l'immobilise son lent retour à la vie, observe son infirmière, M^{lle} Blanche, et se dit qu'elle doit être amoureuse de l'interne :

Il n'est pas sûr d'avoir raison. Leur façon d'être ne lui rappelle pas moins certains couples qu'on rencontre dans la rue et qui l'ont toujours fasciné. Ils ne se tiennent pas par la main, marchent comme les autres passants et pourtant on sent, du premier coup d'œil, qu'ils sont en parfaite harmonie et qu'ils forment comme un noyau dur dans la foule.^(11,756)

Les mots sont encore presque les mêmes, trois ans plus tard, au début de *Maigret et l'affaire Nabour*, lorsque le docteur Pardon, sûr d'être compris, confie à son vieil ami le commissaire l'impression forte que lui a faite le couple qui a sonné chez lui, en pleine nuit, pour des premiers soins urgents : « Je crois qu'il y a une sorte d'aura autour des couples de vrais amoureux et que, même quand ils ne se regardent pas, quand ils ne se touchent pas, on sent les liens qui existent entre eux. »^(13,325)

De la giclée de pétrole pour faire prendre le feu à cette perception tout intuitive de la réalité de l'amour, l'éventail des motifs récurrents s'ouvre, on le voit, largement ; mais toujours, me semble-t-il, sous le signe de la même dominante implicite — bien connue, au demeurant, des simenoniens : celle de la mémoire ; mémoire souvent ancienne, souvent familiale, et qui passe par des saveurs, des odeurs, des bruits, des regards.

Le bruit du couvercle de la boîte aux lettres, par exemple, à laquelle on toque pour ne pas sonner : est-il motif plus « pedigrien » ? C'est le geste

³⁹ Voir « Le mot du coffre », art. cité, p. 39–42.

d'Élise quand elle va rechercher Roger bébé chez M^{me} Pain⁴⁰, puis celui de Roger lui-même, pour dire à son ami Albert de venir jouer avec lui⁴¹; c'est celui du locataire Bogdanowski, qui est allé aider les pompiers lors de l'incendie de la menuiserie Déom, et qui a oublié sa clé⁴²; et lorsque, adolescent, Roger rentre ivre, en pleine nuit, tout est dans ces quelques mots : « Il n'a pas besoin de tirer sa clef de sa poche, ni de toquer à la boîte aux lettres. On allume déjà dans le corridor. Ce n'est pas son père. C'est Élise. »⁴³ Ne nous étonnons pas de constater que c'est à nouveau dans *La Danseuse du Gai-Moulin*, ébauche à tant d'égards de la chronique familiale, que se développe pour la première fois ce geste rituel : « Juste à ce moment quelqu'un donnait de petits coups à la boîte aux lettres, encastrée dans la porte d'entrée. C'était la façon d'appeler des intimes, la sonnette servant aux étrangers »^(17,17); deux ans après, c'est dans *Le Locataire*, autre esquisse fondamentale, qu'il se transforme en net leitmotiv : Sylvie Baron fait « vibrer la boîte aux lettres » au lieu de sonner, alors qu'elle ne revient que de loin en loin chez ses parents^(19,13,94); Antoinette, sa sœur, ne s'annonce pas autrement^(19,47); Élie Nagéar lui-même, ayant oublié sa clef, « ne sonn[e] pas, comme un étranger, mais f[a]it jouer le battant de la boîte aux lettres »^(19,59) : ce signe de son impatronisation coïncide avec le moment où il commence à confisquer le fauteuil d'osier de M. Baron... Retour du thème dans *Faubourg* (1935), nouvelle version de cette chronique « grise » des souvenirs d'enfance ; cette fois, c'est le personnage masculin, de Ritter, qui revient dans sa ville natale ; il constate aussitôt que pour donner ses lettres le facteur ne sonne pas, mais « frapp[e] à la boîte aux lettres »^(20,522), et, quand lui-même se décide à aller voir sa mère, il « f[a]it claquer la boîte aux lettres, d'un geste qu'il retrouvait, avec la même façon d'attendre en regardant la perspective de la rue »^(20,532). Citons encore des occurrences du même genre en 1939 dans *Bergelon*^(22,567), en 1941 dans *Le Voyageur de la Toussaint* (« Au lieu de sonner, Alice toqua à la boîte aux lettres, comme elle le faisait quand elle était gamine [...] »^(22,852)) — et, longtemps après la rédaction de *Pedigree*, en 1953 dans la première partie, liégeoise, de *Crime impuni*^(7,130), enfin en 1962, en plein drame criminel, pour évoquer le retour d'une petite écolière, dans *Maigret et le client du samedi* : « Vers midi, il y eut un cliquetis de la boîte aux lettres et, par la fenêtre, Maigret vit que c'était Isabelle qui rentrait. »^(11,558)

⁴⁰ *Pedigree*, I, 10, p. 588.

⁴¹ *Ibid.*, II, 3, p. 651.

⁴² *Ibid.*, II, 9, p. 731.

⁴³ *Ibid.*, III, 6, p. 837.

Ce signe du souvenir qu'est le bruit du battant de la boîte aux lettres fait partie de ceux qui identifient le plus évidemment l'aspect autobiographique de l'œuvre entière, *Maigret*, romans durs et *Pedigree* confondus. D'autres, parce qu'ils ne renvoient pas de façon explicite à la chronique de l'enfance, peuvent paraître plus anodins ; je les crois tout aussi fondamentaux. Ici encore, seulement deux exemples : un geste de survie matérielle (décharger les légumes aux Halles), une attitude familière (le front à la vitre).

En 1969, dans *Maigret et le marchand de vin*, le commissaire imagine devant ses inspecteurs réunis ce qu'a dû être l'errance de son suspect, le malheureux Pigou : il est allé aux Halles parce que c'est là que vont « irrésistiblement les êtres à la traîne » quand il s'agit de « trouver ne fût-ce que quelques francs par jour pour manger » ; et Maigret ajoute, songeur : « Je ne sais pas où ils iront quand, dans quelques mois, elles seront transférées à Rungis. »^(14, 851) Et la preuve que Simenon ne le sait pas non plus, c'est qu'il choisit, lui, de suspendre le temps : en 1971, au début de *Maigret et l'homme tout seul*, il indique : « On était en 1965 et les Halles de Paris n'avaient pas encore été transférées à Rungis »^(15, 336), et il situe près des Halles toute l'action de ce roman, marquée d'une évidente nostalgie qui est de l'ordre non du pittoresque mais de l'humain. Depuis quarante ans les pauvres, les déçus de Simenon se retrouvent là : c'est au début de 1931 (je parle du moment de l'écriture) que Radek, le grinçant héros de *La Tête d'un homme* — une fois de plus un des *Maigret* des origines —, y « décharge des légumes [...] pour gagner quelques sous »^(16, 811) ; et ensuite, le motif traverse l'œuvre entière, organisant sous les yeux du lecteur un véritable rassemblement de paumés ou de farouches : Stan Sadlak passant la nuit à décharger des choux dans *L'Outlaw*⁴⁴ ; Foucret se souvenant d'avoir « coltin[é] les légumes [...] avec les gens de la cloche », dans *Le Destin des Malou* (1947)^(1, 834) ; Raoul Lecoin, magasinier aux Halles après sa ruine, et surveillant « les pauvres bougres [...] qui déchargent », dans *Les Quatre Jours du pauvre homme* (1949)^(3, 739) ; le petit Paulus, dans *Maigret en meublé* (1951), et à nouveau ce verbe-refrain, « coltiner »^(5, 375) ; Antoine, dans *Antoine et Julie* (1952)^(6, 440) ; Steve Adams, narrateur de ce roman capital qu'est *Le Passage de la ligne* (1958), et pour qui « avoir déchargé des légumes aux Halles » n'est pas « le fond de la détresse humaine », car on peut avoir encore plus froid, être encore plus seul^(9, 126). Il y a certainement d'autres occurrences encore : voilà

⁴⁴ *L'Outlaw* (1939, t. 22, p. 586–587), roman qui n'est pas un *Maigret*, est intéressant à signaler car il développe la donnée d'une nouvelle juste antérieure, « Stan le Tueur », qui traite le même sujet d'un autre point de vue, et où l'enquêteur est Maigret puisqu'elle fait partie de celles des *Nouvelles Enquêtes* rédigées durant l'hiver 1937–1938 (t. 25, p. 83–106).

un thème qui s'inscrit, chez Simenon, au sein d'un autre plus vaste, la hantise de la pauvreté, et dont on pourrait analyser bien d'autres illustrations (les œufs durs sur le zinc des bars de nuit, par exemple...); ce qui est sûr, c'est qu'il y tenait tellement que même si l'image du déchargement des légumes n'y apparaît plus, et pour cause, il parle encore des Halles dans l'avant-dernier *Maigret, Maigret et l'indicateur* (écrit début juin 1971), les Halles «où on n'avait pas encore commencé à démolir les pavillons mais où toute activité avait cessé pour se transporter à Rungis»^(15,601). Fin d'un monde expliquant, quelques mois plus tard, la fin de l'écriture? sûrement pas à titre principal; mais l'effet produit par cette disparition d'un des fils de sa tapisserie sans cesse recommencée n'a pas dû être négligeable, au sein d'un ensemble. Simenon vivait entouré de repères, blotti en eux, trouvant en eux la cohérence de son univers.

Dans une tout autre lumière, le motif du «front à la vitre» permet de le bien comprendre. Les occurrences anciennes remontent, là encore, au début des années trente, et parcourent un bon nombre des *Maigret* jusqu'à la fin des années cinquante au moins, non sans passer par plusieurs des grands romans durs. C'est d'abord au cours de la grande «confession» du *Pendu de Saint-Pholien* que Lombard, peu après avoir tenté de tirer sur Maigret, et après un «Tonnerre de Dieu!» qui interrompt son récit, va «coller son front à la vitre embuée, rev[er]sant avec un nouveau tremblement dans la gorge»^(16,175). On observe ensuite le même geste chez les deux membres du couple de *La Nuit du carrefour*, Andersen lorsqu'il «atten[d] sans impatience» la fin de sa garde à vue^(16,469), puis sa «sœur» Else, beaucoup plus nerveuse («Elle renversa la boîte à lait, alla coller son front à la vitre de la porte-fenêtre, fixant le perron brûlant de soleil»^(16,502)). Maigret lui-même, dans *L'Affaire Saint-Fiacre*, adopte cette attitude lors des premiers balbutiements de son enquête : «[...] il referma la porte derrière la femme de chambre, alla coller son front à la fenêtre, laissant errer son regard sur le parc tout feutré de feuilles mortes et de grisaille»^(17,287); la différence des saisons mise à part, c'est, jusqu'à la syntaxe, la même phrase. Maigret toujours, et structure stylistique toujours analogue, au début du *Port des brumes* : «Il eut un sommeil agité [...]. Deux fois il se leva, colla son visage aux vitres froides et ne vit rien que la route déserte [...]»^(17,545). Changement de personnage sans changement d'époque avec le voyeur des *Fiançailles de Monsieur Hire* (1932) : «Il était debout, le front contre la vitre gelée, et seules ses prunelles allaient et venaient, suivant tous les mouvements de la voisine»^(18,185). Quelques mois plus tard, l'Edmée de *La Maison du canal*, longuement souffrante, prend à la fenêtre de sa chambre «l'habitude de s'agenouiller sur une chaise, le front contre la vitre»^(18,414). Bachelin, au

début des *Suicidés*, est de même « dans le train de Nevers, debout dans le couloir, le front collé à la vitre »^(19,118). Ce temps comme de vide intérieur, d'attente, prend parfois l'aspect d'une panique tacite, d'une tentative pour fuir le milieu ambiant, où l'on étouffe ; c'est le cas dans l'invivable maison des *Sœurs Lacroix*, où le père faible et angoissé n'a pas le courage d'intervenir pour aider sa fille, elle-même malade ; lorsque celle-ci, juste avant le malaise brutal qui détermine sa paralysie, pousse en plein repas un cri en quelque sorte annonciateur, nous lisons ces mots : « Pourquoi le père, lui, s'était-il levé brusquement, s'était-il dirigé vers la fenêtre et, écartant le rideau, avait-il collé son front à la vitre embuée ? »^{45 (21,184)}. Une des réponses possibles à cette question est à chercher dans le passé, comme si souvent chez Simenon, dans les gestes qui ont été faits ou qu'il aurait fallu faire, dans les mots qu'il aurait fallu savoir dire, en tout cas dans le trésor à la fois amer et irremplaçable de la mémoire. Nous avons vu que Maigret lui-même, tout au long de *L'Affaire Saint-Fiacre*, ne cessait de « retrouv[er] les sensations d'autrefois »^(17,279). De même, dans *La Vérité sur Bébé Donge*, François, que sa femme vient de tenter d'empoisonner, commence une longue révision de leur vie commune, pour essayer de comprendre. L'itinéraire passe par la rue natale, par « les pavés inégaux sur lesquels François avait joué aux billes »^(23,618-619), et par le bureau qui fut celui du père, et où le fils demeure un moment. Puis : « Il se leva et alla appuyer son front à la fenêtre d'où il découvrait le quai de son enfance »^(23,623). Encore quelques années, et c'est *La Fuite de Monsieur Monde* (rédigé en 1944) ; au tout début de sa « transformation »^(1,120) en homme libre, de chef d'entreprise routinier qu'il était, il hésite entre plonger dans son passé et, au contraire, faisant table rase, aller droit devant soi. Les souvenirs, d'abord, l'emportent, et lui font revivre sa communion ; puis il se rappelle la veille, juste avant son départ, et sa nervosité : « [...] il allait et venait, revenait toujours à la fenêtre tendue de guipure à ramages. Encore une sensation qu'il retrouvait avec une exactitude obsédante : le quadrillé de la guipure s'interposant entre son front et le froid de la vitre »^(1,123). Ce qui s'interpose, en fait, ce sont « les rideaux de guipure à fleurs blanches » de la cuisine d'Élise, à la toute première page de *Pedigree*^(2,481), ce même « rideau de guipure qui amortit le son » lorsque, quelques pages plus loin, Désiré, impatienté par l'agitation des

⁴⁵ C'est immédiatement après, lors de la chute de Geneviève, que le même Vernes se met à pleurer, « les bras au mur », dans le corridor (*ibid.*), comme nous l'avons signalé plus haut dans une autre « série » ; le croisement des motifs est, ici, fort intéressant à observer car, pour le lecteur familier qui les reconnaît tous les deux comme récurrents, il accroît la tension révélatrice d'un tel passage.

femmes autour des vomissements du bébé, « tambourine sur la vitre »^(2, 501); toujours l'enfance. La preuve — et pour en revenir à Maigret —, le très beau début du chapitre VIII des *Scrupules de Maigret*, déjà cités; Marton, qui était venu demander au commissaire de le protéger parce qu'il craignait sa femme, est mort; dans le bureau du quai des Orfèvres, M^{me} Marton est là, et l'interrogatoire ne commence pas. Pour une fois, semble-t-il, ce n'est pas une tactique d'intimidation, mais un véritable malaise, à la fois particulier et général :

Le front contre la vitre froide, comme quand il était petit et qu'il l'y maintenait jusqu'à ce que la peau devienne blanche, et qu'il sente des aiguilles dans sa tête, Maigret, sans le savoir, suivait des yeux les mouvements de deux ouvriers qui, de l'autre côté de la Seine, travaillaient sur un échafaudage.^(9, 488)

Et, après quelques premières questions qui tâtonnent, cette remarque, qui est comme le commentaire de ce que je viens de citer : « Au-delà de la porte, de la fenêtre, la vie continuait, celle de tous les jours, la vie telle que les hommes l'ont organisée pour se rassurer. »^(9, 490) D'un « tic » d'enfance, nous remontons jusqu'à l'idée même de l'univers que peut se faire un homme⁴⁶.

Lorsque le thème reparaisant semble ne relever que de la violence et du meurtre propres au genre policier, nous sommes tentés de ne pas le percevoir dans cette perspective de mémoire et d'enfance; et pourtant... Je pense à l'image, récurrente chez Simenon, du crime « sauvage », à coups répétés, et dont l'horreur le rend propre à faire la une de la presse à sensation. Cette image-là n'apparaît pas d'abord dans un des premiers *Maigret*, mais en 1933, au début du *Locataire*, lorsque dans le train de nuit Élie Nagéar tue à coups de clef anglaise le riche « Van der Chose », comme dit cyniquement sa maîtresse Sylvie :

[...] Élie leva son outil qu'il tint une seconde en suspens, le temps de viser le milieu du crâne, et il frappa aussi fort qu'il put.

[...] Les paupières de Van der Chose se soulevèrent lentement. Ses prunelles parurent. Et ce fut un regard étonné qui filtra dans la lumière bleue, simplement le regard d'un homme qui ne comprend pas pourquoi on le réveille. Et pourtant un filet de sang, se faufilant entre les cheveux, atteignait son front !

⁴⁶ Nous touchons ici à un autre thème fondamental, que j'ai tenté d'évoquer dans mon article « Métaphysique de Simenon » (*Études*, mai 2003, p. 651–661).

Il essaya de bouger, pour voir ce qui se passait. Élie frappa à nouveau, deux fois, trois fois, dix fois, avec colère, à cause de ces stupides yeux clairs qui le regardaient.⁴⁷ (19, 22-23)

Dans la suite de l'œuvre, ce dispositif reparait de nombreuses fois, avec quelques variantes. C'est « avec lassitude » plutôt qu'avec colère que Jean lève à nouveau le marteau, « deux ou trois fois », sur la tête de la veuve Couderc, parce qu'elle « remuait encore un peu » et « avait gardé les yeux ouverts »^(23, 208). Dans plusieurs œuvres, la souffrance de la victime est mise en avant comme une explication de la récidive même du geste. Si, dans *Crime impuni*, Élie se rappelle n'avoir « pas pu » achever Zograffi, ce n'est pas faute d'avoir voulu « tirer un second coup [...] par pitié, afin qu'il ne continue pas à souffrir »^(7, 183) ; et de même Mahossier, dans le tardif *Maigret et l'homme tout seul*, explique au commissaire comment il a tué Vivien dans son sommeil : « Après la première balle, il a ouvert les yeux et a paru surpris. [...] Si j'ai tiré les deux autres coups, c'est pour qu'il ne souffre pas, croyez-le si vous voulez. »^(15, 443) La permanence de cette explication est, à vrai dire, frappante ; pour rester dans les dernières œuvres, pensons à cette curieuse intrigue secondaire que constitue, au fil de *Maigret et le marchand de vin*, l'interrogatoire du jeune Stiernet, assassin d'une petite vieille qu'il voulait cambrioler :

« Combien de fois as-tu frappé ?

— Je ne sais pas. Elle ne voulait pas tomber. Elle continuait à me regarder avec des yeux fixes.

— Son visage était en sang ?

— Oui. Je ne voulais pas qu'elle souffre. Je ne sais pas. J'ai continué à frapper. »

Maigret croyait entendre l'avocat général, aux assises, prononçant :

« Stiernet, alors, s'est acharné sauvagement sur sa malheureuse victime... »^(14, 770)

Exactement ce qui se passe vingt ans plus tôt dans *Le Temps d'Anaïs*, qui n'est pas un *Maigret* mais dont l'intrigue repose sur un meurtre déjà semblable à celui de Stiernet : Albert Bauche, venu chez son patron, se trouve sans préméditation consciente tirer sur lui un coup de revolver, sans autre résultat que de lui fracasser horriblement la mâchoire. Interrogatoire :

⁴⁷ Ce dernier détail est le seul que l'on puisse déjà découvrir dans les premiers *Maigret*, et encore une fois dans cette capitale confession du *Pendu de Saint-Pbolien* : « Parce que Mortier ne mourait pas, comprenez-vous?... Ses yeux, ses gros yeux, restaient ouverts » (t. 16, p. 182) — mais le reste de la scène est beaucoup moins précis.

« C'est à cause de cela que tu lui as donné vingt-deux coups de tisonnier ?
— C'était affreux à voir. Je ne voulais pas qu'il souffre. »^(4, 22)

Plus loin dans le roman, le psychiatre avec lequel Bauche a plusieurs entretiens a compris que « le coup de revolver et ce qu'ils appelaient là-haut les vingt-deux coups de tisonnier n'étaient qu'accessoires. Ce qui comptait, c'était le chemin suivi par la conscience d'Albert Bauche »^(4, 91). Ce qui comptait, c'était, précisément, « le temps d'Anaïs », celui de l'enfance et de l'adolescence troublées.

Il nous reste, à nous, à comprendre en quoi Maigret pourrait être à la source de ce motif des coups répétés, et pourquoi. Dans *Les Mémoires de Maigret*, écrits un mois avant *Le Temps d'Anaïs*, il est question de ce type de comportement. La situation évoquée ressemble déjà beaucoup au meurtre du petit Stienet, mais l'explication fournie ajoute une nuance un peu différente :

[...] la vieille femme s'est mise à crier.

Il a tiré. Il a frappé. S'il a tiré, il a vidé tout son barillet, ce qui est un signe de panique. S'il a frappé, il l'a fait dix fois, vingt fois, sauvagement croit-on, en réalité parce qu'il était fou de terreur.^(4, 830-831)

La peur serait-elle la vraie clé ? Lisons encore quelques lignes ; celles-ci se trouvent dans *Maigret en meublé*, écrit quatre mois après *Les Mémoires*, trois mois après *Le Temps d'Anaïs* :

Une seule fois dans sa vie, alors qu'il avait une douzaine d'années, il avait essayé de couper le cou à un poulet, parce que son père était absent et que sa mère le lui avait demandé. Il s'en souvenait encore. Il était pâle, les narines pincées. Les plumes palpitaient dans sa main. L'animal battait d'une aile. Il ne parvenait pas à lui maintenir la tête sur le billot qui servait à couper le bois, et l'autre main brandissait gauchement la hache.

Son premier coup avait été si maladroit qu'il n'était parvenu qu'à blesser la volaille et, pour porter les coups suivants, il avait fermé les yeux.^(5, 409)

Si cet épisode fait partie de l'enfance de Maigret, il est étrange, vu son caractère accentué, que nous n'en lisions pas l'évocation dans ses *Mémoires*, précisément. On a presque l'impression que Simenon répare ici une de ces lacunes que, à la fin desdits *Mémoires*, M^{me} Maigret reproche à son mari d'y avoir laissé subsister. Et je suis tenté de me demander, moi, si ce souvenir du petit Jules ne serait pas aussi bien un souvenir du petit Georges — une de ces images fondamentales dont se nourrissent, nous le savons, les œuvres de tous les écrivains vraiment grands.

*

* *

AU MOMENT de mettre un terme à cette étude, s'impose le regret de n'avoir pu suivre que quelques-unes des pistes étonnamment nombreuses que permet d'ouvrir la recherche patiente de ces récurrences simenoniennes. Puisque nous parlions de *Maigret en meublé*, vous souvenez-vous du « petit chapeau rouge vif » qu'y arbore M^{lle} Isabelle^(5, 356) ? La jolie Lili, fille adoptive de Justin Duclos, porte le même dans « La chanteuse de Pigalle »⁴⁸, ce qui n'est pas étonnant puisque les deux textes sont très proches l'un de l'autre dans le temps. Mais quinze ans plus tôt, Germaine, le « bas-cul » de *Chez Krull*, ne sort jamais sans lui^(21, 936, 937, 940, 971...), et le plus étonnant, à vrai dire, c'est de ne pas le voir sur la tête du même « bas-cul », de même amie d'une Sidonie, dans le triste Liège *by night* de la troisième partie de *Pedigree*⁴⁹ ; en revanche, à la même époque (mai 1942), c'est Maigret qui peut admirer Félicie, et « cet ahurissant bibi vermillon perché sur le sommet de la tête, planté d'une plume-couteau d'un vert mordoré »^(24, 566), qui est de toute évidence une *chose vue*. Décidément, toujours Maigret, qui n'est pas ici (semble-t-il) l'origine première de l'image, mais qui s'en fait le réceptacle expressif, comme si, malgré tous ses efforts pour maintenir son commissaire dans les limites qu'il avait prétendu lui imposer, Simenon n'avait pu s'empêcher de le laisser à perpétuité occuper une place centrale dans son œuvre, non pour des raisons lucratives (dont il ne s'agit évidemment pas de nier, par ailleurs, l'importance), mais parce qu'en effet, par le « filtre » de Maigret, ont continué de passer jusqu'à nous, et jusqu'aux dernières années d'écriture romanesque, des souvenirs fondamentaux que le versant autobiographique avoué de l'œuvre n'avait pas suffi à contenir. La même constatation pourrait être faite si nous parlions de l'enchantement de Porquerolles, de l'odeur des tartes qui refroidissent, du père qui boit, des cloches du dimanche... Et donc, « Maigret quand même » est trop peu dire.

Patrick BERTHIER
Université de Nantes

⁴⁸ « La chanteuse de Pigalle » (janvier 1952) est une des trois *Nouvelles inédites* publiées hors-commerce par Omnibus en 1990 (p. 12).

⁴⁹ T. 2, p. 788 et suiv. On notera en revanche qu'au début du même *Pedigree* l'enseigne de la chapellerie des Mamelin est un « haut-de-forme peint en rouge vif » (I, 2, p. 497).

Simenon et la « crise du roman »

LE THÈME de la « crise du roman » constitue, dans le discours critique du ^{XX}^e siècle, un thème récurrent, voire un poncif qui, à force d'être répété, a perdu une bonne part de sa pertinence. Comme l'a montré Michel Raimond dans un ouvrage devenu classique¹, le débat quant au devenir du roman s'instaure au lendemain de l'apogée du naturalisme et dure au moins jusqu'au Nouveau Roman. Il a ainsi mobilisé des auteurs tels que Jacques Rivière et André Gide, Georges Duhamel, Jean-Paul Sartre ou Louis Aragon, Nathalie Sarraute ou Alain Robbe-Grillet. Dans ce vaste brassage d'idées, les critiques ne sont pas en reste, puisqu'on assiste pendant le premier demi-siècle à une véritable efflorescence d'essais ou de recueils d'articles sur le sujet : Albert Thibaudet, Benjamin Crémieux, Edmond Jaloux, André Thérive, Pierre Mille, René-Marill Albérès, pour ne citer que quelques noms parmi les plus attentifs et les plus influents de la période, participent ainsi de ce mouvement qui conduit à s'interroger sur le genre romanesque, ses spécificités, ses techniques ou la nature de ses sujets.

On pourrait s'étonner de voir Simenon confronté à un tel débat de spécialistes, lui qui déclarait se méfier de l'intelligence, refusait toute forme de retour critique sur sa pratique et ne s'est jamais reconnu d'influences ou de maîtres en matière d'art romanesque. Il n'en reste pas moins qu'à plus d'un titre, il participe, qu'il le veuille ou non, du débat sur la crise du roman. D'abord parce que sa production est l'objet de l'attention, voire de la sollicitude, des meilleurs d'entre les critiques qui animent le débat : on pense bien sûr à Gide, mais aussi à ce panel de commentateurs qui, de Robert Brasillach à Maurice Nadeau, en passant par André Thérive, Edmond Jaloux, André Rousseaux ou Jean Cassou², ont commenté et interrogé son

¹ Michel RAIMOND, *La Crise du roman des lendemains du Naturalisme aux années vingt*, Paris, José Corti, 1966.

² On se reportera utilement à ce sujet aux critiques reproduites par René ANDRIANNE dans les *Cahiers Simenon*, n° 14 (« Sous les feux de la critique, I ») et 15 (« Sous les feux de la critique, II »), Bruxelles, Les Amis de Georges Simenon, 2000 et 2001.

œuvre. D'autre part, parce que Simenon lui-même, avec parcimonie et précaution il est vrai, a pu prendre part à ces discussions, son intervention la plus décisive en la matière étant l'article qu'il donne à la revue *Confluences* en 1943, pour l'important numéro consacré aux « Problèmes du roman »³. Enfin, il n'est pas sans intérêt de voir Simenon, écrivain issu de la production la plus industrielle et la plus triviale, revendiquer tout au long de sa carrière le statut de romancier, plutôt que celui d'écrivain ou d'homme de lettres, et le faire dans une période où le roman s'affirme non seulement comme le genre dominant en littérature, mais aussi comme le lieu des recherches les plus poussées et les plus pointues en matière littéraire. De la *Nouvelle Revue française* de Gide et Rivière, qui construit son programme esthétique post-symboliste sur l'abandon de la poésie au profit du roman, désormais désigné comme lieu privilégié de recherches et d'innovations, jusqu'au Nouveau Roman qui marque l'aboutissement de ce processus d'appropriation du roman par la sphère de production savante, la première moitié du xx^e siècle voit le triomphe du roman dans tous les secteurs du champ littéraire. Dans ce contexte, que Simenon se soit considéré comme romancier avant tout autre chose et qu'il ait été considéré par d'autres comme « le plus vraiment romancier que nous ayons eu en littérature française aujourd'hui »⁴, signale qu'il n'est pas aussi étranger qu'on pourrait le croire à ce vaste brassage d'idées qui constitue, dans les années d'entre-deux-guerres, la « crise du roman ».

Comme l'a indiqué Michel Raimond, cette dernière expression doit être entendue dans un double sens. D'abord, la crise du roman marque l'avènement d'une pratique critique et réflexive du genre qui, à l'instar de ce qu'avait pu connaître la poésie de la seconde moitié du xix^e siècle, conduit à des expériences romanesques visant à éprouver les limites du genre, ainsi qu'en témoigne cette lignée de romans hautement réflexifs qui va de *Paludes* (1895) de Gide aux grands textes du Nouveau Roman, en passant par *La Nausée* (1938) de Sartre. À l'évidence, ce n'est pas sur ce terrain qu'il faut attendre Simenon : l'intellectualisation de la démarche romanesque, articulée à un formalisme qui en est le corollaire obligé, sont aux antipodes d'une pratique du genre que le romancier a voulue avant tout instinctive, participant tout à la fois d'une vision inspirée de l'écriture et d'un artisanat du style selon lequel l'exercice et la répétition devaient conduire

³ G. SIMENON, « L'âge du roman », dans *Confluences*, Lyon, 1943 ; reproduit dans *L'Âge du roman*, Bruxelles, Complexe, « Le regard littéraire », 1988.

⁴ André GIDE, *Cabiers du Nord*, n^{os} 51-52 (Spécial Simenon), Charleroi, 1939.

à l'effacement des ficelles et des échafaudages narratifs de façon à faire du roman une manière de produit naturel, n'existant que par la vertu de son évidence et non par la visibilité de son architecture, de sa construction ou de l'intention formelle qui aurait présidé à sa composition.

Mais il est une seconde acception du terme « crise du roman », qui concerne Simenon au premier chef cette fois : il s'agit de la situation même du genre romanesque qui, dès la fin du XIX^e siècle, peine à se renouveler et à sortir de l'esthétique naturaliste : comme le montre par exemple le cas de Jules Renard, le massif zolien écrase les générations nouvelles, leur donnant le sentiment que la fresque des *Rougon-Macquart* avait épuisé le réel représentable par l'esthétique naturaliste. Or, le paradoxe de cette crise réside dans le fait que le naturalisme apparaît certes comme une esthétique vieillie, impraticable et, pour tout dire infecte, mais qu'en même temps, il est impossible de renoncer à l'ambition réaliste du roman, grâce à laquelle le genre a conquis sa place et sa dignité en littérature au cours du XIX^e siècle. De ce point de vue, tout un pan de l'histoire du roman dans la première moitié du XX^e siècle peut être défini par une question : comment sortir du naturalisme sans renoncer au réalisme ? comment inventer une nouvelle forme de réalisme qui échapperait au modèle zolien ? C'est précisément dans ce cadre que s'inscrit l'œuvre de Simenon : dans les années 1930 et 1940, elle est à la fois au cœur de la question et à la croisée des chemins, et cela de manière d'autant plus frappante et étonnante qu'elle est le fait d'un auteur qui possède certes une bonne culture littéraire (il a lu Dostoïevski, Conrad, Kafka, puis les romanciers américains, comme tous les auteurs français de cette période), mais une culture constituée en autodidacte de la littérature, c'est-à-dire en dehors des formes instituées. Les pages qui suivent voudraient simplement pointer quelques « lieux stratégiques » de l'écriture simenonienne, telle qu'elle s'inscrit dans les enjeux constitutifs de la crise du roman.

La sortie du naturalisme

SI, TRÈS TÔT, Simenon attire l'attention de la critique littéraire française la plus exigeante, ce n'est pas seulement en sa qualité d'inventeur d'une forme nouvelle de roman policier, mais aussi et surtout parce que sa pratique du roman apparaît en décrochage avec le naturalisme, et cela sur deux plans au moins.

Le premier, qui est aussi le plus visible, est celui de l'écriture : le style de Simenon, dans sa simplicité concertée — et malgré des maladresses souvent

pointées par les commentateurs — est perçu comme un antidote à l'artisterie verbale qui domine l'écriture naturaliste. Revenant sur les prix littéraires de 1932, un naturaliste « historique » comme Lucien Descaves justifie ainsi sa préférence pour Céline (*Voyage au bout de la nuit*) et Simenon (*Le Passager du Polarlys*) :

En définitive, je me demande si cette conjonction de Céline et de Simenon au restaurant de la place Gaillon [où se remettaient les prix Goncourt, puis Renaudot], le 6 décembre de l'année dernière, ne marque pas la fin d'un règne, celui de l'*écriture artiste*, sous lequel nous avons vécu.⁵

On pourrait s'étonner de voir Simenon et Céline ainsi associés : si les œuvres des deux écrivains convergent sur bien des points (quant à leurs thèmes ou à leur vision du monde)⁶, ce n'est certes pas sur le plan de l'écriture qu'elles s'avèrent les plus comparables. Céline rompt avec les bienséances de l'écriture bourgeoise en s'emparant de l'oralité populaire pour la styliser et pour exploiter son expressivité naturelle en la portant jusqu'à une forme de paroxysme. Simenon, au contraire, choisit de « sous-écrire » ses romans, évitant autant que possible les pièges du « beau style », du lyrisme ou de l'abstraction intellectualisante, afin d'atteindre à cette forme de simplicité et d'évidence que visait Colette lorsqu'elle conseillait au « petit Sim » de « ne pas faire de littérature »⁷. Il n'en reste pas moins qu'en signalant la rupture avec l'écriture artiste, Descaves soulignait parfaitement ce qu'il y avait de commun dans les partis pris stylistiques de Céline et Simenon ; on ajoutera cependant que, pour les deux écrivains, c'était moins le naturalisme zolien qui se trouvait visé que son prolongement dégradé : le populisme, qui s'épuisait alors à raconter la vie des gens simples en empruntant abondamment au style artiste du roman bourgeois de la fin du siècle précédent⁸. De ce point de vue, nos deux auteurs, avant Sartre et Camus, et au même moment que Queneau, travaillent à s'extraire du populisme, de ses thématiques et de

⁵ Lucien DESCAVES, « À qui le Goncourt ? Une date historique », dans *L'Œuvre*, 7 décembre 1933 ; reproduit dans *Cahiers Simenon*, n° 14, p. 60.

⁶ Voir à ce sujet : Jacques LECARME, « Les romans coloniaux de Georges Simenon », dans *Textyles*, n° 6, Bruxelles, 1989, p. 179-189.

⁷ Il y aurait à s'interroger sur le rôle et l'influence de Colette dans le renouvellement de l'écriture romanesque des années d'entre-deux-guerres : il est en effet frappant de constater qu'elle a remarqué et encouragé de jeunes auteurs, généralement faiblement dotés en capital littéraire, qui allaient faire de cette simplicité de l'écriture une marque distinctive. On pense, entre autres, à Emmanuel Bove et à André Baillon, qui furent distingués par la romancière.

⁸ Voir à ce sujet : Benoît DENIS et Jacques DUBOIS, « Du médiocre jusqu'à *La Nausée*. Canonisation d'un thème et transactions au sein de la hiérarchie littéraire de l'entre-deux-guerres en France », dans Denis SAINT-JACQUES (éd.), *Que vaut la littérature ?*, Québec, Éditions Nota Bene, « Les Cahiers du CRELIQ », 2000, p. 187-218.

ses procédés d'écriture, contribuant ainsi à mettre un point final à la longue agonie de l'esthétique naturaliste, telle qu'elle se survivait dans ses épigones régionalistes ou populistes.

L'autre plan sur lequel se situe la rupture de Simenon avec le roman naturaliste concerne l'ambition totalisante, à laquelle bien des critiques restent attachés tout en pointant les difficultés de sa mise en œuvre en dehors de l'esthétique naturaliste. Ainsi dans ses *Réflexions sur le roman*, Albert Thibaudet distingue ce qu'il nomme le roman « actif », qui isole une crise, et le « roman brut » ou « passif », qui peint une époque ou déroule le fil d'une vie⁹. Le critique *Nrf* donne sa préférence à la forme du roman long, chronique totalisante d'une période à travers le récit d'une vie, selon un modèle que pratiqueront avec succès Romain Rolland, Georges Duhamel, Roger Martin du Gard ou même Jules Romains. Un autre critique attaché à la *Nrf*, Ramon Fernandez, fait la différence entre le « récit », qui privilégie l'enchaînement des faits et leur inscription dans un ordre explicatif, et le « roman », centré sur l'événement et sur la force d'indétermination qu'il recèle¹⁰. Toutes ces distinctions recourent, dans une large mesure, la distinction que Simenon proposera en 1943 entre « roman chronique » et « roman-crise », à la suite de Pierre Drieu La Rochelle¹¹. Comme la plupart des romanciers de sa génération (on pense entre autres à Sartre et Aragon), Simenon restera imprégné durant tout l'entre-deux-guerres par l'ambition de la fresque romanesque, mais il fera à travers *Pedigree* l'expérience qu'elle avait cessé d'être praticable, se rabattant alors sur la forme du roman-crise, plus conforme à ses dons et aux exigences de l'époque¹². En opérant ce choix, c'était aussi avec l'héritage et l'ambition du naturalisme que Simenon rompait définitivement.

⁹ Albert THIBAUDET, *Réflexions sur le roman*, Paris, Gallimard, 1938.

¹⁰ Ramon FERNANDEZ, « Méthode de Balzac », dans *Messages*, 1926 ; « Poétique du roman », dans *Nouvelle Revue Française*, t. XXXII, 1929.

¹¹ « Là, j'ai développé tout à trac non pas la forme dramatique du roman-crise, mais celle du long récit qui se développe dans le temps, qui embrasse de larges portions de vie ; c'est que j'ai l'esprit d'un historien. » (Pierre DRIEU LA ROCHELLE, « Préface » [1942] à *Gilles*, Paris, Gallimard, « Folio », 2000, p. 13).

¹² Sur ce point, le lecteur voudra bien se reporter à « Simenon, le roman et l'Histoire » (dans Jean-Louis DUMORTIER (dir.), *Le Roman de Simenon. Pedigree : entre réalité et fiction*, Tournai, La Renaissance du livre, 2003, p. 87–112), dont le présent article constitue le prolongement.

Le roman poétique

SIL S'AGISSAIT donc, pour Simenon comme pour l'ensemble de sa génération, de se débarrasser d'une tradition romanesque qui paraissait usée et inadaptée aux besoins de son temps, encore fallait-il imaginer la forme du roman susceptible de convenir à l'époque, et donc concevoir ce « nouveau réalisme » que tous les théoriciens et critiques ne cessaient d'appeler de leurs vœux.

La première voie qui fut explorée fut celle de ce que l'on a appelé le « roman poétique ». Dès avant la première guerre mondiale, Jacques Rivière en propose une définition dans la *Nrf* sous le couvert du *Roman d'aventure*¹³, proposition qui trouvera rapidement sa concrétisation avec *Le Grand Meaulnes* de son beau-frère Alain-Fournier (1914). Pour l'animateur de la *Nouvelle Revue française*, la question du roman poétique s'inscrivait dans une perspective post-symboliste : cette école avait en quelque manière épuisé les possibles poétiques ; la recherche et la novation se trouvaient désormais du côté du genre romanesque, à condition de le dégager de sa gangue naturaliste et de lui insuffler un peu des vertus poétiques du symbolisme. Pour Rivière, l'avenir du genre se trouvait dans un roman d'aventures intérieures qui se livrerait à l'exploration psychologique tout en évitant les motifs fantastiques propres au symbolisme. Il s'agissait d'adopter une posture spiritualiste, attachée à décrire la vie de l'esprit et récusant par avance la dimension déterministe du psychologisme zolien ou le finalisme de l'herméneutique policière, que Rivière prenait soin d'opposer à l'esthétique du roman d'aventure, ce dernier terme soulignant le centre d'indétermination sur lequel devait être bâti le récit. Celui-ci se définissait dès lors par deux caractéristiques principales : d'abord, la divulgation d'un espace intérieur échappant à la psychologie traditionnelle, décrit sous la forme d'une plongée exploratoire en soi-même ; ensuite, un « élargissement » de la notion de réalité, ouverte à de nouvelles perceptions qui excèdent les limites du rationalisme au sens étroit du terme.

La première guerre mondiale portera cependant un coup d'arrêt au développement de cette nouvelle esthétique romanesque : Alain-Fournier meurt au combat et Rivière disparaît en 1925 ; entre ces deux dates, se situe l'émergence du surréalisme qui, en condamnant le roman, s'approprie pour un temps le monopole de la définition du « poétique » en l'opposant frontalement à toutes les formes narratives et en le plaçant dans une

¹³ Jacques RIVIÈRE, « Le roman d'aventure », dans *Nouvelle Revue française*, mai, juin, juillet 1912.

relation d'équivalence avec la notion de merveilleux, le genre romanesque étant purement et simplement assimilé à une esthétique déterministe et rationaliste. Il faut attendre les années 1930 pour voir le surréalisme, désormais aux prises avec la question politique, perdre de son emprise sur la définition des genres. C'est le moment que choisissent un certain nombre de critiques, parmi lesquels l'influent Edmond Jaloux (ou, en Belgique, le jeune Robert Poulet), pour réhabiliter l'intuition de Rivière et repérer dans la production romanesque...

des auteurs qui se servent d'un réalisme aussi brutal et aussi précis [que les naturalistes] pour y introduire cette poésie centrale, cette atmosphère de rêve et de magie qui, pour certaines imaginations, se dégage tout naturellement du spectacle même de la réalité.¹⁴

Jaloux repère l'émergence de cette nouvelle esthétique romanesque, « poétique » ou « magique », dans deux secteurs distincts. Dans une certaine postérité du surréalisme d'abord, telle qu'elle se manifeste par exemple chez Julien Gracq et telle qu'elle permet d'envisager « que le surréalisme nous mène à une forme inconnue de la fiction, à la fois plus épique et plus féerique »¹⁵. Mais surtout dans certains avatars du populisme, chez Dabit par exemple, où un réalisme particulièrement acéré débouche singulièrement sur une vision « dépassée » du réel.

Il va de soi que Simenon, se définissant comme essentiellement et uniquement romancier, ne pouvait guère penser sa pratique dans la perspective d'une poétisation du genre. Mais sa situation n'est pas sans analogie avec celle de Dabit : opérant un dépassement du populisme, il est lui aussi en mesure d'introduire dans l'esthétique réaliste cette dose de rêve ou de magie qui l'oriente vers un « réalisme poétique », étiquette que l'on a également accolée au cinéma populiste des Renoir ou des Duvivier, avec lesquels Simenon entretenait une véritable connivence. Du coup, on ne doit pas s'étonner que la critique des années 1930, lorsqu'elle découvre Simenon, suggère en permanence que la « touche » simenonienne réside dans une poétisation partielle de l'univers réaliste mis en scène : Brasillach d'abord, puis Jean Cassou ou André Thérive, s'engageant, non sans hésitation, dans cette interprétation, limitée cependant par la notion fameuse d'« atmosphère », qui s'impose rapidement pour manifester sans l'approfondir ce halo poétique qui se superpose chez Simenon à la description réaliste.

¹⁴ Edmond JALOUX, « Un mort tout neuf, par Eugène Dabit », dans *Les Nouvelles littéraires*, 28 mars 1934; cité par Éric LYSØE, « Le réalisme magique : avatars et transmutations », dans *Textyles*, n° 21, *Du Fantastique réel au réalisme magique*, Bruxelles, 2002, p. 17.

¹⁵ Edmond JALOUX, *Les Nouvelles littéraires*, 4 mars 1939.

A posteriori, et sans que Simenon ne l'ait jamais véritablement entériné, on peut dire que le romanesque simenonien entrait assez bien dans les catégories qui définissaient alors le roman poétique : narration épousant de près la subjectivité d'un personnage central ; confusion, dans le psychisme d'un individu inquiet et déstabilisé, du rêve et de la réalité, jusqu'à atteindre à ce que Simenon nomme une « lucidité fiévreuse ». Tous ces éléments, qui procèdent d'un brouillage de la perception habituelle et contribuent à effacer les frontières du réel et de l'irréel, instillent dans le romanesque simenonien cette vision hallucinée du monde qui lui donne par moments une allure quasi fantastique. Ainsi que tend à le montrer un roman « flamand » comme *La Maison du canal*, la source possible de cette esthétique (qui n'a pas de formulation explicite chez l'auteur) pourrait être le symbolisme belge, et en particulier Maeterlinck, que Simenon disait avoir lu passionnément durant son adolescence¹⁶. D'où le paradoxe voulant que Simenon, sorte d'autodidacte de la littérature, manifeste son originalité romanesque par un double décrochage esthétique, à certains égards improbable : vis-à-vis du populisme d'une part et vis-à-vis du symbolisme de l'autre. Cette situation fera dire à Jean Paulhan que « Simenon, c'est la princesse Maleine devenue servante de bar »¹⁷, ce qui, la perfidie mise à part, peut apparaître comme une définition assez juste de l'héritage littéraire de Simenon.

Le roman phénoménologique

IL EST POURTANT une autre perspective possible quant à la manière de situer Simenon dans les renouvellements de l'esthétique romanesque du xx^e siècle. Comme on le verra, celle-ci n'est pas incompatible avec la lecture en termes de réalisme poétique, mais elle s'avère plus conforme à la perception que Simenon avait de son propre apport au genre. Dans ses déclarations d'après-guerre, l'auteur a en effet largement insisté sur sa volonté de faire un roman attaché à la description du concret et du rapport au monde d'une subjectivité percevante et sensible. Cette dimension du romanesque simenonien est particulièrement visible dans les nombreuses scènes ou épisodes où se manifeste l'osmose du protagoniste avec une nature apaisante, témoignant d'un rapport réconcilié au monde, là où

¹⁶ Sur ce point, se reporter à la Notice de *La Maison du canal*, dans G. SIMENON, *Romans*, t. I, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2003, p. 1398-1408.

¹⁷ Critique des *Anneaux de Bicêtre*, reproduite dans Francis LACASSIN et Gilbert SIGAUX, *Simenon*, Paris, Plon, 1973, p. 281.

l'univers social s'avère au contraire source de tensions et d'angoisse. On pense, parmi bien d'autres exemples possibles, à des romans tels que *La Veuve Couderc* ou, mieux encore, *Le Petit Saint*, dont la singularité et la tonalité optimiste tiennent pour une large part à la mise en scène d'un personnage de « perceptif » pur, qui se tient à l'écart de toute prise en charge intellectuelle de sa relation au monde et qui se trouve dès lors porté à la vivre sur le mode de l'évidence sereine et tranquille. Très significativement, c'est d'ailleurs sur ce terrain de la perception sensible que Simenon a peut-être le mieux exprimé sa conception de l'art romanesque :

Faire vivre un arbre dans le fond du jardin en dépit du drame qui se déroule dans ce jardin... Donner aux feuilles de cet arbre leur poids, leur présence... Je crois que je viens de trouver le mot : leur présence. La présence d'un morceau de papier, d'un lambeau de ciel, d'un objet quelconque, de ces objets qui, aux moments les plus pathétiques de notre vie, prennent une importance mystérieuse...¹⁸

Une telle citation met bien en évidence la dimension phénoménologique du romanesque simenonien, si l'on entend par là un roman habité par la volonté de rendre l'épaisseur sensible des choses et le rapport perceptif du sujet au monde. En cela, Simenon entretient une réelle proximité avec le roman existentialiste, tel que Sartre ou Camus ont pu le pratiquer. On ajoutera d'ailleurs que le parallélisme fut très tôt établi sur ce point entre les trois auteurs : Gide notait ainsi « les extraordinaires analogies de ce livre [*La Veuve Couderc*] avec *L'Étranger* de Camus »¹⁹, tandis que Maurice Nadeau mettait en évidence la dimension sartrienne d'un roman tel que *Le Cercle des Mabé*²⁰. Il n'en reste pas moins que l'étiquette « phénoménologique » est le fait d'une intellectualisation philosophique de la pratique romanesque que Simenon n'avait ni les moyens ni la volonté d'opérer. Mais l'on sait aussi que le terme, une fois imposé par la critique, s'est étendu à une large portion de la littérature romanesque du xx^e siècle : dans *Métamorphoses du roman*, René-Marill Albérès en fait ainsi l'une des caractéristiques de l'évolution qui mène le roman de Proust au Nouveau Roman²¹.

On mesure ainsi qu'il existe une manière de concurrence entre le « réalisme poétique » de la première moitié du siècle et le « roman phénoménologique » de l'après-guerre : ces deux dénominations, placées dans un rapport

¹⁸ « Le romancier », dans G. SIMENON, *L'Âge du roman*, op. cit., p. 61.

¹⁹ Lettre de Gide à Simenon du 14 juillet 1945, dans Georges SIMENON – André GIDE, ... *sans trop de pudeur*, *Correspondance 1938–1950*, éd. Benoît Denis, Paris, Omnibus, « Carnets », 1999, p. 85.

²⁰ Maurice NADEAU, « Simenon entre Conrad et Sartre », dans *Gavroche*, n° 21, 1946.

²¹ René-Marill ALBÉRÈS, *Métamorphoses du roman*, Paris, Albin Michel, 1966, p. 77–94.

de succession dans l'histoire de la critique romanesque, tendent en effet à se placer sur un même terrain : celui d'une perception renouvelée du réel qui, mettant l'accent sur l'activité d'une subjectivité singulière, débouche éventuellement sur la mise en scène d'une distorsion de la vision commune, ouvrant ainsi à l'appréhension de ce que Simenon nomme « l'importance mystérieuse » prise par certains objets à certains moments d'une vie. On retrouverait d'ailleurs sans peine la marque d'une telle vision altérée du réel dans un roman aussi ouvertement nourri de phénoménologie que *La Nausée* de Sartre, lorsque Roquentin voit les objets les plus banals (un verre de bière, une banquette de tramway, une racine de marronnier, etc.) échapper à son contrôle et se doter d'une existence autonome et inquiétante. Ce qui conduit à faire l'hypothèse que la dénomination « phénoménologique » a en quelque sorte capté et reformulé une large part de ce que la dénomination « réalisme poétique » entendait manifester. Du coup, c'est aussi l'apport simenonien au genre romanesque qui se trouve indexé sur un paradigme, philosophique, que l'auteur maîtrisait mal, ce qui explique en partie le sentiment qu'il avait de s'être fait « voler » son art romanesque par la génération existentialiste :

Sartre fait la même chose [que moi], en plus compliqué, et je vais sans doute paraître affreusement prétentieux. En lisant *Le Sursis*, j'ai pensé à un mélange de Céline et de Simenon fait par un normalien qui adresse des clins d'œil à d'autres normaliens par-dessus les soucoupes du Café de Flore.²²

Pour Simenon, on le voit, le roman existentialiste, en tant qu'il formule son credo phénoménologique, n'est somme toute que la reprise intellectualisante d'une pratique du genre qu'il aurait lui-même contribué à faire advenir. De plus, il n'est pas sans intérêt de voir Simenon convoquer à ses côtés la figure de Céline, à laquelle il avait été associé à ses débuts. Bouclant en quelque manière la boucle que nous avons ouverte, cette référence tend en effet à inscrire le parcours romanesque de Simenon dans une forme de cohérence, faite d'abord du balancement entre les héritages des deux grandes esthétiques de la fin-de-siècle (le naturalisme et le symbolisme) et puis de leur dépassement dans les valeurs du réalisme poétique ou, plus tardivement, du roman phénoménologique.

²² Lettre de Simenon à Gide du 29 mars 1948, dans Georges SIMENON – André GIDE, *... sans trop de pudeur, Correspondance 1938–1950, op. cit.*, p. 134.

Conclusion : Simenon et le « roman pur »

POUR FINIR, il conviendrait de s'interroger sur les rapports entretenus par Simenon avec le purisme esthétique, tel qu'il se déplace au ^{xx}^e siècle de la poésie vers le roman. De la *Nrf* au Nouveau Roman se produit en effet une appropriation du genre par la sphère de production savante qui conduit à concevoir le « roman pur » comme un type de roman qui aurait rompu avec l'anecdote, pour n'être plus qu'une forme romanesque, devenue à elle-même son propre objet, induisant une pratique romanesque réflexive et critique. À l'évidence, on est là très éloigné de la conception que Simenon se faisait de sa propre pratique, ce qui ne l'a pas empêché, de se réclamer lui aussi du roman pur :

Je prétends, à tort ou à raison, que le roman se purifie.

Il a cherché sa voie partout. Il a connu des moments glorieux et il s'est égaré dans de pittoresques ou de mornes impasses. Il a été « état civil », « philosophique », « tranche de vie », « psychologique ». On a cité comme outils du romancier les pinceaux, le scalpel, le bistouri, que sais-je ? Toute une panoplie. On a même parlé de kodak et de caméra ; le roman s'est fait reportage comme naguère il avait voulu être didactique ou moralisateur.

Pourquoi le roman tout court, le roman pur, ne naîtrait-il pas enfin ?

Le cinéma, la radio, les magazines à grand tirage, les encyclopédies à bon marché, jusqu'aux congés payés et aux déplacements à la portée de tous, ont débarrassé le romancier d'une bonne partie du fardeau qu'il se croyait obligé de porter.²³

Cette citation indique bien que le purisme romanesque de Simenon est sans rapport avec une forme quelconque de formalisme ou d'autotélisme. L'auteur envisage la « purification » du genre comme une réduction de son contenu à un objet unique : l'homme, qualifié de « nu » dans la suite de cet extrait. Il faut évidemment comprendre ici un homme essentiel, tel que le romancier pourrait l'atteindre dans son essence une fois qu'il l'aurait débarrassé de tous les habillages dont le drapent des disciplines telles que la philosophie, l'histoire, la psychologie, la médecine ou les médias. En d'autres termes, le roman pur de Simenon est un roman qui aurait rompu avec l'ensemble des discours sociaux et scientifiques qui s'attachent à définir l'humain : ceci revient à établir une corrélation forte entre la *pureté* d'un objet de discours — l'« homme nu », au sens de l'homme en soi — et l'*autonomisation* d'un genre, le roman, désormais capable de se passer du support des disciplines instituées qui avaient jusque-là assuré la légitimité de l'entreprise réaliste.

²³ G. SIMENON, « L'âge du roman », *op. cit.*, p. 71.

Pour comprendre la nature de ce projet, qui n'a que peu de rapport avec les formes instituées du purisme esthétique et qui se situe donc ailleurs dans l'histoire du roman, il convient peut-être de se reporter à la définition que Jean-Yves Tadié donne du récit poétique comme d'un roman dont le réalisme se doublerait d'un substrat mythique²⁴. Illustré par des auteurs tels que Kafka, Blanchot ou Butor, le roman ainsi considéré serait constitué d'une double composante ou d'une double couche sémantique : l'une, littérale et factuelle, qui dit le monde tel qu'il est (réalisme) ; l'autre, symbolique et mythique, qui le dit tel qu'il signifie (poésie). Ces deux couches sémantiques ne s'excluent pas mutuellement et l'interprétation de la dimension symbolique est laissée à l'interprétation du lecteur, qui a pour charge de saisir la portée allusive de la description réaliste. On pourrait ici postuler que le romanesque simenonien, dans son principe, n'entend pas fonctionner autrement²⁵. Le roman pur selon Simenon serait un récit dans lequel l'anecdote factuelle, c'est-à-dire l'histoire singulière de tel personnage, renvoie ultimement à une autre couche de signification : le mythe de l'« homme nu » ou, si l'on veut, l'utopie de l'homme en soi, débarrassé de ses oripeaux et de ses masques. Si la notion d'homme nu, au-delà de l'humanisme un peu béat et généralisant qu'elle recouvre, a dès lors un sens, c'est celui-là : en tant qu'elle se confond avec la recherche d'une forme romanesque qui, rompant avec les codes et les principes du grand réalisme, s'efforcerait de faire du roman une forme apte à mettre au jour de nouvelles couches de signification quant à la figure humaine, nouvelles couches de signification que le réalisme hérité du ^{xx}^e siècle, dans son déterminisme et dans son rationalisme, ne peut capter. Pour le dire autrement encore, il s'agirait de passer en quelque sorte de l'horizon plane que définit l'ambition totalisante du réalisme classique à la dimension de la profondeur que postulent tant le réalisme poétique que le roman phénoménologique. Cette volonté d'élargir les perspectives du réalisme, c'est l'histoire du genre au ^{xx}^e siècle et, singulièrement, c'est aussi celle de Simenon.

Benoît DENIS
Université de Liège

²⁴ Jean-Yves TADIÉ, *Le Récit poétique*, Paris, PUF, 1978.

²⁵ Quant à cette dimension allusive du réalisme simenonien, nous avons essayé d'en tracer les coordonnées dans l'article : « Simenon, l'histoire et l'allusion », dans *Traces*, n° 14.

Paul MERCIER

Photos souvenirs et énigme romanesque dans deux romans de Simenon

*Au rendez-vous des Terre-Neuvas
et Les Fantômes du chapelier*

L'IDÉE de cet article m'est venue à la lecture de l'argument de ce colloque, dont l'organisateur avait envisagé d'offrir aux participants le spectacle d'une exposition « Simenon photographe » qui fut ensuite remplacée par une autre exposition consacrée aux dessins de Jacques de Loustal. Or, Simenon se sert aussi de photos dans le texte de ses romans et ces photos, pour être narratives, n'en sont pas moins dignes d'intérêt.

La photographie et l'écriture de Simenon, la place de la photographie dans la genèse de la création romanesque, que dire là-dessus ? Il y a bien cette tentative de Photo-texte, en 1931, avec la collaboration de Germaine Krüll, pour *La Folle d'Itteville*, mais cela n'intéresse plus guère que les collectionneurs. Le passage du reportage au roman suppose que les photos n'illustrent plus simplement le texte ou que le texte ait une autre fonction que celle d'un commentaire introduisant au choc des scènes photographiques.

Pourtant cette idée de la fonction de la photographie dans les romans me paraissait une idée féconde, à condition de la travailler, de l'interroger sous l'angle de l'effraction pubertaire : sous l'angle des remaniements *psychiques* imposés par l'intrusion de préoccupations sexuelles dans la tête des adolescents et des adultes. L'effet « traumatique » à retardement de ce bouleversement de soi, de son intégrité psychique continue en effet d'opérer bien au-delà de l'adolescence.

Comment se défendre de la violence des émotions de cet âge, bien après les événements, comment contenir la haine de soi qu'elles provoquent et les impulsions meurtrières qui les accompagnent, sans nier pour autant les satisfactions pulsionnelles puissantes qu'elles procurent en même temps ?

Chez Simenon, la réponse proposée à ses lecteurs est assez simple et elle risque de ne pas être entendue par tous : se délivrer de ses fantômes en écrivant des romans, en se mettant en état de transe et en canalisant cette énergie créatrice dans une « bonne » histoire, dans une histoire qui retrouvera ces émois dans un texte « vivant ».

Et la photo dans tout ça ? Elle tient une place importante, plus importante qu'on ne le croit, à première vue. Mon pari est de montrer qu'elle peut servir de fil rouge pour comprendre l'écriture romanesque de Simenon : elle permet de comprendre le travail autour des souvenirs d'enfance, et plus particulièrement le refoulement partiel de cette effraction traumatique évoquée plus haut.

Nous nous appuyerons sur deux romans particulièrement visuels : *Les Fantômes du chapelier* et *Au rendez-vous des Terre-Neuvas* pour étayer notre propos. Tous les romans de Simenon ne font pas un usage aussi important de documents visuels que ces deux romans-là, choisis à dessein. Bien plus qu'un ornement ou qu'un thème littéraire parmi d'autres, ou encore qu'une hypotypose¹, la photographie imaginaire, dans la narration de Simenon, prend valeur de foyer narratif, de creuset génératif du récit romanesque.

Une étude plus ambitieuse pourrait s'intéresser au jeu complexe de l'ensemble des modalités sensorielles et à leurs permutations, leurs complémentarités ou leurs substitutions dans la genèse romanesque. Notre propos se veut plus limité et plus empirique.

Faut-il parler aussi de photo cochonne ?

ESSAYONS d'abord de régler la question de la photo cochonne. Elle est censée représenter des scènes érotiques, un acte sexuel ou des parties génitales en gros plan.

Dans les romans de Simenon, leur contemplation par des adolescents, sous le manteau, à la dérobée, relève moins de la curiosité sexuelle que de la honte provoquée par l'idée d'être surpris en flagrant délit par des adultes ou des partenaires moqueurs, au plus mauvais moment. Le trouble qu'elles engendrent mêle une curiosité, des sensations corporelles bien réelles et un besoin urgent de se défendre de l'idée que la sexualité est sale. Ou encore il

¹ Hypotypose : « Description vivante qui met les choses sous les yeux », note le *Larousse du XX^e siècle*.

faut bien se persuader, sans vraiment y croire, que la sexualité active, ce n'est pas pour eux, qu'ils ne sont encore que de petits bricoleurs bien incapables de vivre autre chose que leurs fantasmes, cela tant qu'ils ne se « révolteront » pas contre leur statut d'enfant soumis.

Ces photos émaillent les romans de Simenon et font concurrence aux photos de famille, aux albums de famille. Elles ont justement cette fonction de prendre du recul par rapport au discours familial, aux règles de la tendresse entre membres d'une même famille, en ouvrant le champ des satisfactions pulsionnelles hors de ce pré carré, en invitant à l'aventure sexuelle pour demain ou après-demain.

Ainsi, cette scène de *La Maison du canal* : Fred, le cousin vient s'asseoir sur le lit d'Edmée.

Tu n'as jamais été amoureuse ? dit Fred, alors que ses mains baladeuses commencent à pétrir le genou d'Edmée.

Edmée pensait aux photographies que Mia avait trouvées dans la poche de son frère [Fred] et sa peur grandissait au point de la rendre livide.²

Il s'agissait probablement de photos de femmes en chemise, — comme la tenue d'Edmée à cet instant —, dans des poses suggestives pour décider le client du bordel, « Chez Julie ». Edmée griffe sauvagement la joue de son cousin qui bat piteusement en retraite hors de la chambre de sa cousine. Leur première étreinte se déroulera en pleine nature.

Si la qualité de la photo est souvent médiocre, elle suffit au bonheur passer des élèves de première année de collège, dans *Pedigree* par exemple. Une fois, Simenon donne plus d'ampleur à cette initiation aux choses de l'amour par la photo. Dans le chapitre II de *Crime impuni*, la découverte de photos obscènes par la logeuse, Madame Lange, et son insistance à les mettre sous le nez d'un autre locataire plus sage, Élie, redouble chez celui-ci l'effraction psychique de la pulsion sexuelle. Cette scène donne la clé de l'assassinat final : tout faire pour garder une tranquillité imaginaire mise en danger par le retour de son persécuteur intime, celui pour qui la sexualité et la réussite sociale ne sont pas des problèmes.

De même, le début du chapitre II, dans *La Mort de Belle*, évoque « les souvenirs *bonteux* qui, pendant des années, l'avaient harcelé au moment de s'endormir ». « C'était une photographie obscène ; tous les détails se détachaient crûment — aussi crûment que les arbres sur la neige — sur la blancheur comme malade des chairs. »³

² G. SIMENON, *La Maison du canal*, Éd. Rencontre, tome 2, p. 211.

³ G. SIMENON, *La Mort de Belle*, Éd. Rencontre, tome 29, p. 192.

Inutile d'insister d'avantage : la photo obscène souligne l'effraction psychique de la révélation exigeante de la pulsion sexuelle et l'intensité du travail défensif qu'elle mobilise à l'adolescence, mais aussi plus tard : le retentissement chez l'adulte de ces « souvenirs honteux », s'atténue mais dure encore. Mais cela ne concerne pas que la photo obscène.

La fonction diégétique de la photo dans les deux romans choisis

PAR LE DÉTOUR de la photo cochonne, nous avons obtenu ce résultat : elle suscite un travail défensif contre l'effraction pubertaire. Pour l'adolescent, et chez l'adulte au travers de ses expériences, le corps de la femme, la sexualité féminine, le désir de la femme reste une énigme, un conflit psychique qui touche aux racines de l'être, au métier d'homme, aux fondements de la subjectivité, de la relation à soi et à l'autre. Mais il n'est pas même nécessaire d'être en présence d'une photo obscène, toute photo de femme peut faire l'affaire.

Notre hypothèse de travail pour les deux romans choisis est la suivante : le romancier va essayer de leurrer le lecteur en lui dissimulant en partie l'importance de cette photo, sa place centrale et organisatrice dans la genèse du récit ; le narrateur finit, à certains moments, par lui concéder une fonction justificative. À un second niveau, le romancier, par le transvasement secret de ses souvenirs autobiographiques et leur attribution au héros de l'histoire, se sert d'un double pour se mettre à distance de ses émotions passées et les maintenir dans un espace imaginaire impersonnel et qui doit le rester.

Le portrait sans tête d'Adèle dans *Au rendez-vous des Terre-Neuvas* (1931)

UNE PHOTO MÂCHURÉE, maquillée pour rendre méconnaissable la personne représentée est chipée par l'aubergiste sous le tapis de la chambre de Pierre, le jeune télégraphiste soupçonné du meurtre du capitaine du chalutier *L'Océan*.

Le morutier qui revient d'une campagne de trois mois à Terre-Neuve va y repartir, sans le télégraphiste, sans le capitaine, étranglé et, cette fois, sans femme à bord : voilà le grand secret que tout l'équipage cherche à cacher et qui leur a pourri la vie à bord, qui a aussi pourri la cargaison, avariée et impropre à la consommation.

La photo d'Adèle, le corps d'Adèle, les parties du corps d'Adèle, les regards d'Adèle, voilà ce que le lecteur doit suivre, pister sans défaillance,

pour comprendre le désir qu'elle inspire aux hommes, la folie qui s'empare d'eux : pour elle, ils sont prêts à sacrifier leur confort bourgeois et leur vie rangée toute ordinaire.

Une campagne à la morue, il n'y a pas qu'à Terre-Neuve qu'elle se mène, à terre aussi. L'argot désigne sous ce mot non seulement les prostituées, celles qui ont du *sex appeal* en particulier, et, dans son extension maximale, toutes les femmes, la gent de l'autre sexe. Dans le roman, on trouve, d'un côté, la fiancée de Pierre, les épouses bourgeoises et respectables plus ou moins jalouses et M^{me} Maigret, tandis que de l'autre côté, Adèle, tellement plus excitante, ne laisse personne indifférent.

La photo d'Adèle mène l'enquête, mène Maigret par le bout du nez et cela jusqu'à l'épilogue final. Cinq ans plus tard, Maigret va quêter le regard d'Adèle dans sa maison close de Quimper : le commissaire détourne la tête et le narrateur soupire à sa place : « Adèle!... » À la vue de la femme de Pierre, par contre, Maigret fait la moue. Le roman se termine sur ce visuel, juste montré, non commenté, comme si la vision d'Adèle, le souvenir d'Adèle avait l'effet d'une apparition ou d'une extase contemplative.

Maigret prend connaissance de la photo sous les œillades complices de Léon, le bistro, qui ne s'y prendrait pas autrement pour le racoler à un spectacle déshabillé de Pigalle :

C'était bien une photo, une photo de femme. Mais la tête était complètement couverte de traits à l'encre rouge. On avait voulu faire disparaître cette tête, rageusement. La plume avait gratté le papier. Il y avait des lignes dans tous les sens, au point qu'il n'existait même plus un millimètre carré de visible.

Par contre, sous le visage, le buste était intact. Une poitrine assez opulente. Une robe de soie claire, très collante, très décolletée.⁴ (35-36)

Ce premier examen permet d'envisager quand même quelques possibilités pour identifier l'original :

Maigret regardait fixement le portrait. La ligne des épaules était savoureuse. La femme devait être un peu moins jeune que Marie Léonnec. Et il y avait dans ce buste quelque chose d'extrêmement sensuel. D'un peu vulgaire aussi ! La robe sentait la confection.⁽³⁶⁾

Le défi consiste donc à identifier cette personne sans visage à partir d'un décolleté et de l'encre rouge comme signature anonyme d'un admirateur incapable de contenir sa rage.

⁴ La pagination (entre parenthèses) renvoie à l'édition du « Livre de Poche », 1972.

Dans une seconde phase, Maigret recherche cette personne mystérieuse et pourtant si « reconnaissable ». Il montre cette photo pour faire parler les témoins et les membres de l'équipage et tout se lit par le jeu des regards : Maigret écarquille les yeux, on lui lance des regards aigus, on le regarde de travers, mais il n'obtient pas de renseignements précis.

Le hasard faisant bien les choses, Maigret va se trouver à la plage d'Yport en présence d'Adèle. Il tourne le dos à un couple qui se dispute, un faux ménage, pense-t-il, auquel il ne prête guère attention. Il voit ensuite la femme, de dos, s'éloigner vers le bord de mer, puis elle retourne vers la terrasse où elle a oublié son sac à main. « Ce fut un petit choc. Les narines du commissaire frémissent », confie le narrateur :

Certes, il pouvait se tromper. C'était une impression beaucoup plus qu'une certitude. Mais il eût juré qu'il avait devant lui l'original du portrait sans tête.

Il le tira d'ailleurs discrètement de sa poche.⁽⁵⁴⁾

Maigret peut vérifier sur place la fidélité du cliché et valider ses talents de connaisseur du corps féminin : « C'était bien la ligne un peu grasse du cou, la poitrine à la fois abondante et ferme, d'une élasticité voluptueuse. » Il fait exprès tomber la photo au pied de cette femme pour tester sa réaction, mais elle se domine et ne montre aucun signe d'étonnement ou d'affolement : elle se garde bien de reconnaître « sa » photo et, dans cet épisode, le dialoguiste est au chômage. Maigret a eu la bonne fortune de tomber sur la belle suspecte en flânant sur une petite plage.

Dans un troisième temps, son statut dans la police lui offre des moyens plus efficaces : l'interrogatoire était trop facile, le faux ménage se présente spontanément au commissariat. Le professionnel qu'il est prend les choses en main, c'est-à-dire qu'il dirige l'entretien à sa guise et ne s'en laisse pas conter. Le narrateur dresse alors un portrait d'Adèle qui valide sans restrictions les impressions photographiques antérieures :

Il la voyait de face, éclairée par une forte lampe électrique. Il n'y avait pas besoin d'un long examen pour la classer. Le portrait dont il ne restait que le buste n'avait-il pas suffi ?

Une belle fille, dans l'acception populaire de ce mot. Une fille à la chair appétissante, aux dents saines, au sourire provocant, au regard toujours allumé.

Plus exactement une belle garce, frôleuse, gourmande, prête à provoquer un scandale ou à rire aux éclats d'un grand rire peuple.⁽⁷⁵⁾

Cet « Adèle !... » qui termine le récit, à la dernière page du roman, souligne la nostalgie qui accompagne le souvenir si marquant de la jeune femme et la magie des dons de limier de Maigret pour identifier à coup sûr

le portrait sans tête. Ne s'agit-il pas de la transposition d'un souvenir autobiographique de Simenon? «Le petit choc» ressenti par Maigret constatant *de visu* la ressemblance entre l'original et le cliché suggère au lecteur cette idée que Simenon se souvient de ses premières expériences amoureuses, tout en voulant garder une partie de ses secrets d'adolescence.

Avant d'écrire *Au Pont des Arches*, en septembre 1920, il aurait eu, à dix-sept ans, une liaison d'une semaine avec une jeune femme entretenue de Liège, Sylvie Noirhomme : dans le roman, Adèle, qui s'appelle aussi Noirhomme, pourrait bien emprunter ses traits les plus provocants à ce modèle liégeois. Les travaux de Michel Lemoine⁵ ne laissent guère de doutes à ce sujet.

La photo mâchurée, le travail de résistance pour ralentir et faire dérailler l'enquête et pour la ramener dans les «sentiers de la bienséance» grâce à la bonhomie amusée de Maigret donnent un certain charme à ce roman. Mais cela ne saurait faire oublier complètement, chez Pierre, le télégraphiste, comme chez Sim, le jeune journaliste, le choc intense de cette rencontre intime avec le modèle de la photo, et sa mise à la portée du lecteur avec l'efficacité textuelle de l'écriture littéraire. La photo imaginaire, par son signifiant, mène le récit d'une façon nécessaire et conduit le lecteur à unir son imaginaire à celui de l'auteur dans un travail de filtrage du souvenir, de rejet du souvenir en tant que tel. L'écriture et la lecture peuvent laisser libre cours à une rêverie transposant ce bouleversement psychique qu'a été l'effraction pubertaire qui a ébranlé les fondements narcissiques du sujet à travers la rencontre d'une femme à la fois séduisante et dangereuse. Le lecteur peut bien vouloir ignorer les détails de la biographie de Simenon, il n'en reste pas moins époustoufflé par l'impression de déjà vécu, d'*hypotypose*, qui se dégage du texte de ce roman. La transformation du souvenir est un enjeu capital de la création romanesque : il faut le laisser implorer pour le recomposer dans l'espace romanesque.

La photo de classe dans *Les Fantômes du chapelier* (1948)

AVEC LE ROMAN PRÉCÉDENT, le travail défensif contre l'effraction pubertaire se trouve en relation directe avec la photo d'Adèle. En présence d'une photo de classe d'un pensionnat religieux de jeunes filles en uniformes, il se pourrait bien qu'on assiste au même processus. La photo qui compte, dans

⁵ Michel LEMOINE, *Liège couleur Simenon*, C.É.F.A.L./Centre d'Études Georges Simenon, 2002, p. 212, 297 et 312.

Les Fantômes du chapelier, ne fait son apparition qu'au chapitre V, après le « ratage » de la Mère Sainte-Ursule, que le chapelier n'a pu rencontrer dans la rue et donc étrangler :

Et voilà que rien n'était fini. Mère Sainte-Ursule était bien vivante dans son couvent. Peut-être avait-elle gardé, elle aussi, la photo de la distribution des prix? Il suffisait que son regard tombât sur cette photographie et elle aurait compris. [...] C'était à cause de la photographie. Il avait commencé en se basant sur la photographie. C'est à l'aide de celle-ci qu'il avait établi la liste. La photographie avait continué à dominer ses faits et gestes aussi bien que ses pensées.⁶ (115-116)

Une photo expliquerait tout, permettrait d'éclairer la logique de M. Labbé qui étrangle en série de vieilles dames, en virtuose, avec une corde de violon. La photographie est vieille de quarante ans et le chapelier ouvre la boîte de Pandore en imaginant le destin de ces demoiselles de la photo. « C'est dommage de ne pas avoir une photographie de groupe de ceux qui avaient atteint la soixantaine. »⁽¹⁵⁵⁾ Car cela le conduit, involontairement, à se replonger dans son propre passé, dans ses années d'adolescence, comme si cette période avait été pour lui une hémorragie de l'être, une blessure intime qui avait fixé son sort à jamais. Il se défend de ce passé et de ses souvenirs cuisants qu'il voudrait oublier sans y réussir.

L'habileté du romancier consiste à dissocier la représentation de la photo — et les impulsions meurtrières qu'elle suscite chez Labbé — des souvenirs de la « Binette », sa logeuse de Poitiers. Comme s'il s'agissait de deux histoires sans liens, la seconde faisant un trou, un ornement gratuit destiné à remplir le *curriculum vitae* du chapelier en le pimentant, certes, mais sans lien nécessaire pour comprendre son comportement actuel. La Binette ne s'est pas fait « tirer la binette », le chapelier n'a pas eu ou n'a pas gardé sa photo, il n'en est jamais question dans le récit et seul l'argot peut renvoyer à la représentation d'un visage humain. L'évocation mentale de ce nom suffit à provoquer des bouffées sexuelles chez Labbé et à le mettre en rage contre cette femme et contre l'image qu'il se fait de lui quand il l'a connue. « Ce n'est pas vrai qu'il était devenu chapelier à cause de cette "Binette" qu'il haïssait presque autant que Louise. »⁽¹⁵⁵⁾ Labbé finira par établir l'équivalence entre sa femme Louise et sa première maîtresse, des femmes dominatrices dont il s'est épuisé à assouvir la sexualité exigeante :

Il avait été effrayé de la violence de sa partenaire, de ce qui se passait en elle si vite, et la laissait défigurée.

⁶ La pagination (entre parenthèses) renvoie à l'édition des Presses de la Cité, 1974.

[...] Cela avait duré deux ans et demi, les deux ans et demi passés à Poitiers. Ses amis, à l'Université, surnommaient sa logeuse : la Binette. Ils prétendaient qu'il n'était pas le premier. Comme il était maigre à cette époque-là, on affirmait qu'elle épuisait toute sa substance et c'était peut-être vrai, elle ne le laissait pas en paix, venant le rejoindre dans sa chambre alors que son fils pouvait l'entendre et se déchaînait comme il ne devait jamais plus voir [une] femme se déchaîner. Elle était aussi impudique que possible. Elle faisait exprès, farouchement, une fois en transes, elle se servait des mots les plus orduriers, qu'il n'avait entendus que dans les bordels et qui le faisaient rougir.⁽¹³¹⁾

La folie de la photo ou la photo qui rend fou ? Pour le chapelier, il faut effacer méthodiquement, patiemment, en gardant son flegme, les pouvoirs magiques d'évocation de cette photo, qui le mine de l'intérieur. La photo recouvre une autre blessure et lui sert de cataplasme : la liaison avec la Binette aurait brisé en lui toute volonté de révolte contre l'ordre familial et toute recherche d'autonomie pour faire de sa vie une vraie vie. La dissociation entre le pouvoir de la photo et les pensées obsédantes pour cette maîtresse hystérique n'est levée que par cette égalité posée par le narrateur entre l'épouse et l'ancienne maîtresse : l'une a remplacé l'autre et la continuité du processus n'a pas été vraiment rompue.

S'agit-il seulement des fantômes du chapelier ou encore des fantômes du petit-fils du chapelier de la rue Puits-en-Sock d'Outremeuse ? Le lecteur de *Pedigree*, un roman autobiographique mais aussi un texte littéraire, ne peut s'empêcher d'établir des correspondances intertextuelles. On communique, du rez-de-chaussée de la chapellerie à l'étage où vit une tante hydropique toujours alitée, par les mêmes techniques de percussion. Renée, une belle fille de 15 ans, pensionnaire chez les Filles de la Croix n'a probablement pas échappé à la distribution de prix et à la traditionnelle photo de la classe. Quand Georges finit par confesser à sa tante qu'il n'est plus vierge depuis ses galipettes avec la jeune fille dans les bois d'Embourg, il ne se doute pas qu'elle va tout raconter à sa mère. La trahison de son secret se mêlant à ses déceptions sentimentales, le jeune Roger Mamelin déambule à la nuit tombée dans les rues de Liège pour tromper la rage et la violence contre soi qui s'est emparée de lui depuis son initiation aux choses de l'amour. Une méthode comme une autre pour atténuer la violence et l'irritation de ces émotions en partie souhaitées, en partie subies, et qui se traduisent avant tout par un bouleversement psychique et le souci de préserver une image de soi acceptable et fragile.

Il est donc certain que le roman autobiographique de 1943 et celui de 1948 se nourrissent en partie de mêmes souvenirs, soumis respectivement

à des traitements similaires mais originaux : les transposer pour limiter leur reconnaissance effective, pour dissimuler leur origine autobiographique, pour en espérer une jouissance et une meilleure maîtrise défensive par l'écriture romanesque.

Trois séries d'événements rapportés à différents chapitres de la troisième partie de *Pedigree* peuvent être rapprochées pour souligner le paralélisme avec la dynamique romanesque des *Fantômes*... Au chapitre II, le narrateur commente la scène de l'étreinte des jeunes amoureux pendant les journées d'Embourg (été 1915) :

Il ne comprend pas pourquoi elle halète, pourquoi elle l'enveloppe si étroitement de son corps si dur. Elle est contre lui des pieds à la tête, elle est sur lui, il sent la fraîcheur de ses jambes nouées aux siennes, il ne bouge plus, il a rougi une fois de plus de honte, il ne sait plus au juste ce qui se passe, mais il voudrait que cela dure longtemps, toujours, une chaleur inconnue l'a pénétré, ses mains tremblent, il a peur, surtout qu'elle parle, qu'elle le regarde, il lui semble que tout ce qui se passe en lui d'étrange et de merveilleux doit se lire sur son visage.

C'est un rêve, comme dans un rêve, la notion du temps s'efface, celle du lieu aussi [...] elle le retient d'une pression de la main sur le bras pour qu'il ne bouge plus, elle mord sa lèvre cruellement, comme pour lui ordonner de rester, et des secondes s'écoulent, peut-être des minutes d'une vie qui n'a aucun rapport avec la vie qu'il connaît. Il a peur. Il est honteux. Sa lèvre lui fait mal. Il est pris de vertige. C'est trop violent. Ça ne peut pas durer une seconde de plus sans qu'il devienne fou, et voilà qu'il se raidit, qu'il reste comme mort.

Quand il ose enfin ouvrir les yeux, Renée, apaisée, lui sourit de ses lèvres saignantes et il se cache la tête dans la poitrine, se met à sangloter.⁷

Un des effets directs de cette expérience initiatique est rapporté au chapitre suivant, où la rupture sentimentale du jeune collégien l'incite à rompre avec l'ordre familial, à se révolter contre les modèles de vie qu'on lui propose. En attendant, il déambule dans les rues à la nuit tombée, sans s'avouer qu'il est en recherche d'une bonne fortune improbable :

Il partira, et jamais, jamais, il ne vivra comme son père et sa mère, il se le promet, rien ne sera admis dans son existence qui puisse lui rappeler son enfance. Cette enfance, il la hait, Il hait la rue de la Loi, la rue Pasteur, l'Institut Saint-André comme le collègue Saint-Servais [...]. Il est décidé à se venger, il ignore encore comment, mais il se vengera, il le sait, il y pense, tandis que, dans sa main, dans sa poche, il tripote les douze sous dont il connaît d'avance la destination.

⁷ G. SIMENON, *Pedigree*, Éd. Rencontre, tome 19, p. 139–140.

[...] Il ne sait pas au juste ce qu'il désire. Ce n'est pas toujours la même chose. Une chaleur l'envahit rien qu'à la vue des globes laiteux qui, dans les petites rues, servent d'enseigne à certains hôtels où les couples se glissent furtivement.⁸

Il faut encore attendre le chapitre suivant pour que le narrateur nous livre les aveux de Roger à sa tante alitée, trois ans après l'« événement » d'Embourg. Dans la vie réelle, la tante Céline est décédée moins de 18 mois après l'été 1915, mais qu'importe. Elle est devenue sa confidente préférée et elle lui demande s'il a une petite amie :

Il baisse la tête et rougit, en proie à des sentiments contradictoire. C'est malgré tout sa tante ; justement parce que c'est sa tante, il éprouve plus de plaisir à lui parler de ces choses qu'à un camarade de collège, par exemple. C'est une femme. Et il a confiance en elle. Il est persuadé qu'elle gardera le secret.

Après le dimanche du cinéma Mondain, un désir l'a hanté comme une idée fixe, et si, pour revenir du collège, il a continué à se faufiler dans les petites rues, ce n'était pas pour gagner du temps, il faisait, au contraire, de longs détours afin de passer le cœur battant, par ces ruelles où, derrière les rideaux de chaque maison, on voit une femme en chemise qui tricote ou qui fait du crochet.⁹

Comme Roger Mamelin qui n'a même pas 17 ans, M. Labbé, à soixante ans, arpente les ruelles la nuit, mû lui aussi par des besoins impérieux. L'essentiel pour le romancier n'est pas de restituer la force d'un souvenir de jeunesse, mais de s'en délivrer, d'en exploiter les virtualités narratives et le non advenu de jadis pour le fixer dans un texte qui en recompose certains détails et leur donne une puissance imaginaire irréaliste, non historique, touchant plus intimement les racines de la subjectivité. La photo, comme contenant, comme logique de traces devenues impersonnelles donne l'apparence d'une cohérence à cette fréquentation frôleuse de la folie ordinaire : le délire intime, la peur du vide et celle de l'effraction pubertaire peut se transformer en jouissance à écrire et à lire, chargée d'émotions hautement conflictuelles.

On trouve d'autres photos dans l'œuvre de Simenon, des photos d'album de famille, une photo de la mère du Commodore cachée dans le rocher de la source dans *Le Relais-d'Alsace* (1931). À mon avis, les deux photos qui constituent les piliers de ces deux romans sont des cas « uniques »

⁸ *Ibid.*, p. 164–165.

⁹ *Ibid.*, p. 192–193.

de souvenirs aussi datés et Simenon n'a jamais été tenté de les reprendre dans d'autres romans. La Binette tient ses traits de Renée, sans doute, mais aussi de Sylvie Noirhomme et d'autres femmes probablement au nombre desquelles Frida Staviskaïa et Henriette Simenon. La rage inspirée par la scène de la photo et la mise en péril de l'équilibre intime qu'elle réveille, qu'elle ébranle à nouveau ne saurait se limiter à une simple technique narrative.

Y a pas photo !

DANS ces deux romans, la photo est le signe de l'absence, le signe d'un passé qui refuse de se nommer comme passé, comme souvenir autobiographique encore plus.

L'art de Simenon romancier tient de l'art de l'absence et de l'art de ne pas tout dire. On peut avancer l'idée d'un art de la réélaboration, de la transformation du souvenir en transposant ses origines ailleurs, sur une scène actuelle, une émotion sans histoire. Un art de la tangente du souvenir. Il est heureux (à ce jour) que, malgré toutes les tentations des biographes, des chrono-biographes, des innombrables limiers enquêtant sur Maigret et sur Simenon, on ne retrouve jamais les photos de classe de Renée et le portrait de Sylvie Noirhomme, cette amie de cœur du jeune Sim au temps du Pont des Arches... Là où on traque le souvenir, Simenon romancier chasse les « structures anthropologiques de l'imaginaire » (Gilbert Durand), il recherche une vérité de l'homme, un mensonge de tous les hommes sur le mystère que sont les femmes pour eux.

Photos imaginaires? Elles le sont devenues, même si elles ont existé jadis. Mais par la magie du roman, ces photos sont devenues irréelles, ne gardant ainsi de leur identité que des traces textuelles renvoyant à quelque chose d'originaire qui n'est plus possédé.

Alors, on songe à l'envie qui pourrait saisir un cinéaste de montrer, de fabriquer ces photos, de céder à la tentation du réalisme, alors que tout l'art du romancier est de les rendre irréelles, justement. Il faut qu'elles ne soient pas montrées, bien qu'il s'agisse de photos. Elles sont à recréer, à imaginer par le lecteur, qui doit assumer sa part de curiosité dans le jeu d'un savoir incertain, sans qu'on lui prescrive ce qu'il devrait penser.

Le roman de Simenon tient à cet art de l'évocation, de la suggestion de quelque chose d'absent, qui n'est plus, qui échappe à la possession actuelle. Cette absence de maîtrise de la connaissance, de l'appropriation réussie ouvre la voie de la quête, de la recherche non aboutie d'un besoin d'amour,

d'un besoin de paix intérieure et de réconciliation avec soi-même... après le passage de l'effraction pubertaire. Toutes les défenses pour retrouver une intégrité psychique antérieure ou pour essayer d'organiser un nouvel équilibre psychique sont mobilisées par la création romanesque, dans une histoire limitée, qui trompe un moment, pour le plus grand plaisir du lecteur, cette envie de l'extase amoureuse.

Roland Barthes, dans *La Chambre claire*¹⁰, analyse ses émois secrets, cette effraction de la subjectivité qui s'empare de l'homme qui regarde des photos de famille, ses photos d'enfance et de défunts qui lui sont chers.

Je crus comprendre qu'il y avait une sorte de lien (de nœud) entre la Photographie, la Folie et quelque chose dont je ne savais pas bien le nom. Je commençais par l'appeler la souffrance d'amour. [...] Pourtant, ce n'était pas tout à fait ça. C'était une vague plus ample que le sentiment amoureux. [...] Je passais outre l'irréalité de la chose représentée, j'entrais follement dans le spectacle, dans l'image, entourant de mes bras ce qui est mort, ce qui va mourir...

Folle ou sage, la photo? continue Barthes.

Folle si ce réalisme est absolu, et si l'on peut dire originel, faisant revenir à la conscience amoureuse et effrayée la lettre même du temps : mouvement profondément révolusif, qui retourne le cours de la chose, et que j'appellerai pour finir l'extase photographique.

Porte ouverte sur l'imaginaire, sur le lieu de l'imaginaire, la photo romanesque, encore plus que la photo de l'album de famille, offre ce point de bascule entre le réel et l'irréel. Simenon auteur réaliste? Pourquoi pas, si l'on admet que derrière ce réalisme apparent, se tapit toujours la question des origines et des vacillements de la subjectivité.

Simenon, qui se fie à ses intuitions plus qu'à son intelligence, a compris intuitivement que les photos n'ont pas besoin d'exister, d'être là sous les yeux comme photos pour nous embarquer au pays de la folie ordinaire. Après le fiasco du roman photographique que voulait être *La Folle d'Itteville* (1931), il a compris que les meilleures photos, pour un roman, étaient celles que le romancier ne montrait pas et qui sont traversées par les incertitudes des hommes quant à leur destin.

Paul MERCIER
Laboratoire de Psychologie
Université de Franche-Comté

¹⁰ Roland BARTHES, *La Chambre claire*, Paris, Gallimard et Le Seuil, 1980, p. 178-179.

Laurent FOURCAUT

Simenon : le contrepoids de l'« avarice » au vertige de la perte

Première approche : *Pietr-le-Letton*

LE VERTIGE de la perte me semble être le fil rouge qui traverse l'œuvre entière de Simenon et lui confère une véritable homogénéité, unissant en profondeur, en particulier, les deux versants qu'on a coutume d'opposer, les romans « durs » ou « de la destinée », et les *Maigret*. J'emprunte la notion de *perte* à l'univers de Jean Giono, et singulièrement à un livre capital, quoique encore méconnu, *Noé* (1948), où « la perte », également appelée « passion »¹, apparaît comme désir inéluctable de retrouver un rapport fusionnel avec le monde-mère, avec l'indifférencié et l'informe.

Chez Simenon, la perte se manifeste dans ces innombrables personnages qui, à un moment ou à un autre, sont saisis du vertige de la déchéance, de la dérégulation, voire de l'avalissement. Mon hypothèse de travail est que ce vertige, quand il s'empare des personnages, est le signe, la manifestation de l'émergence en soi de *l'autre*. Or qu'est-ce que veut l'autre, quel est son désir ? À grands traits : il veut se libérer du carcan social, culturel, moral, voire religieux pour s'accorder enfin à la vérité du bas, et la vivre, fût-ce dans la déchéance ou l'abjection.

On pourrait multiplier les exemples, dans l'œuvre simenonienne, de ce basculement irrépressible qui permet la jouissance, plus ou moins morbide, de la perte, et que Simenon a pu nommer le « passage de la ligne » (cf. *Le Passage de la ligne*, 1958). Je me bornerai ici à mentionner deux romans parmi les plus significatifs à cet égard, *Quartier nègre* (1935) et *La Fuite de Monsieur Monde* (1945).

¹ Jean GIONO, *Noé, Œuvres romanesques complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », tome III, 1974, p. 681 et 682.

Or le désir de perte, s'il s'accomplit pleinement, conduit à la mort. Il inspire donc à quiconque l'éprouve une sorte d'effroi sacré. Dans *Noé*, Giono a donné le nom d'«avarice»² au symétrique-inverse de la perte. L'avarice — du désir, non d'argent, encore que celle-ci soit une retombée de la première — est donc l'instinct de conservation, la volonté farouche de préserver son intégrité individuelle.

Toute l'œuvre de Giono peut être lue comme une tentative désespérée pour inventer une synthèse dialectique de ces deux pulsions opposées. Il me semble que, *mutatis mutandis*, il en va de même dans l'œuvre prodigieuse de Simenon.

Un mot sous ce rapport de l'homme Simenon, tel que ses biographes nous l'ont dépeint : son souci obsessionnel de l'ordre — Pierre Assouline le qualifie de «maniaque de l'ordre et de l'organisation»³ — est à mettre au compte de son *avarice*, comme aussi sa propension à l'accumulation : d'œuvres (plus de quatre cents), de femmes (on cite le chiffre, probablement mythique, de dix mille), de maisons, d'argent. Mais Simenon est aussi, est d'abord, foncièrement, un homme de la perte, comme son œuvre en témoigne surabondamment. Un désir de perte toutefois violemment combattu ou refoulé.

Or c'est l'écriture, fondamentalement, qui constitue le véritable antidote du vertige délétère, mortel, de la perte. C'est pourquoi l'écrivain, chez Simenon comme chez Giono, est le prototype de l'avare. L'écriture, comme pratique avaricieuse et éminemment cathartique, autorise une *jouissance indirecte de la perte*, par toutes sortes de dispositifs, lesquels se laissent peu ou prou ramener à celui-ci : l'écrivain contente son désir de perte par procuration, c'est-à-dire par personnages interposés, jouissant de leur perte qu'il ourdit dans la fiction qu'il crée⁴.

Je me propose maintenant d'étudier cette dialectique perte-avarice, telle qu'elle est mise en œuvre, génialement, par Simenon, dans un roman vraiment fascinant, en même temps que fondateur (rappelons que c'est le premier *Maigret* officiel), *Pietr-le-Letton* (1931). Il aurait été écrit, à bord de l'*Ostrogoth*, à Delfzijl, en septembre 1929. Rappelons simplement l'argument de cette fiction « policière » : un escroc international de haut vol,

² Jean GIONO, *ibid.*, p. 649 et *passim*.

³ Pierre ASSOULINE, *Simenon*, Paris, Gallimard, « Folio », 1996, p. 737.

⁴ Sur cette problématique de la dialectique perte/avarice, on peut lire Laurent FOURCAUT, article « Jean Giono » de l'*Encyclopædia Universalis* (édition 1990), tome 10, p. 471-474. Repris dans *Dictionnaire de la littérature française : xx^e siècle*. Paris, Encyclopædia Universalis et Albin Michel, 2000, p. 332-340.

dit Pietr-le-Letton, poursuivi par les polices européennes, est assassiné par son frère jumeau, prénommé Hans, dans le train qui le conduit à Paris ; le jumeau prend sa place auprès du banquier de la bande, le très honorable milliardaire Mortimer-Levingstone, et assume fort bien ce rôle, quoique par accès il replonge dans sa vraie personnalité (alcoolisme, abjection). Maigret, qui a pris l'homme en chasse à sa descente du train, découvre le subterfuge et laisse le jumeau se suicider, après qu'il lui a fait sa confession.

Ce roman, un des plus admirables de l'auteur, se révèle aussi, à l'analyse, un des plus complexes. Je voudrais montrer, en particulier, qu'il contient deux véritables mythes, du reste emboîtés : celui du Double ; celui de la création littéraire comme rempart avaricieux contre la perte.

1.- Le motif des jumeaux et le thème du Double

LE ROMAN tout entier repose sur ce motif des « jumeaux »⁵⁽²⁰⁰⁾, dont on découvrira à la fin, avec Maigret, qu'ils s'appellent en réalité Pietr et Hans Johannson et sont les fils d'un tailleur de Pskov, en Estonie⁽¹⁶⁰⁻¹⁶³⁾. Ce motif se combine avec un autre, très voisin, celui des frères ennemis, explicitement allégué par Hans devant Maigret : « L'histoire de deux Pietr... C'est quelque chose comme l'histoire de Caïn et d'Abel... Vous devez être catholique, vous... Dans notre pays, on est protestant et on vit avec la Bible... Mais on a beau faire... Je suis sûr, moi, que Caïn était un garçon bonasse, sans méfiance... Tandis que cet Abel... »⁽¹⁵¹⁾.

Le conflit entre les deux frères — Pietr, brillant et dominateur, a toujours considéré Hans comme un inférieur, un « esclave »⁽²⁰⁰⁾ même, le traitant de « sale Russe »⁽²⁰¹⁾ et de « raté »⁽²⁰²⁾ — qui va culminer avec l'assassinat de Pietr par Hans sur quoi s'ouvre le roman, est sans aucun doute un déguisement de la rivalité œdipienne du Fils à l'égard du Père, son rival admiré et détesté. Sur la photo représentant la « Corporation Ugala »⁽¹⁶²⁾, le jeune Pietr arbore « les insignes présidentiels », il a l'air du « jeune chef »⁽¹⁶²⁾, et son titre est d'ailleurs celui de « Grand Maître de la Corporation »⁽¹⁶³⁾ ; bref, il occupe la place du Père. De son côté, Hans est réduit au statut de l'enfant soumis, du Fils. Il témoigne d'abord à l'autre « admiration et docilité »⁽²⁰⁰⁾, mais sa soumission tourne ensuite à la haine : « Je le haïssais, et pourtant je subissais son autorité... »⁽²⁰⁹⁾. La raison de cette haine est elle

⁵ G. SIMENON, *Pietr-le-Letton*, (Paris, Fayard, 1931), Paris, « Le Livre de poche », 1975. Le texte du roman sera désormais cité dans cette édition, avec indication de la page entre parenthèses.

aussi toute œdipienne : son frère lui a pris Berthe, la femme qu'il aimait, c'est-à-dire la Mère (il l'a d'ailleurs rencontrée au Havre, donc au bord de la mer ; on retrouvera plus loin cette association plus encore symbolique qu'homonymique entre mer et Mère), l'objet tabou du désir ou, si l'on préfère, le *fruit défendu*. Voici ce que dit à ce propos le texte : « J'ai gagné Le Havre ... / — Vous y avez rencontré celle qui est devenue Mme Swann ... / — Elle s'appelait Berthe ... / Un silence. La *pomme d'Adam* du Letton se gonflait. » Il a voulu alors prendre la place du Père : « Ce que j'ai pu avoir envie de devenir "quelque chose", alors !... »⁽²⁰⁴⁾. Mais il a échoué. D'Anna Gorskine qui l'a recueilli alors, perdu de désespoir, il dira : « Elle m'a traité en enfant, comme l'autre !... »⁽²⁰⁷⁾. C'est Pietr qui a « épousé Berthe »⁽²⁰⁷⁾, et lui a fait deux enfants. Et comme il l'a épousée sous le pseudonyme de Olaf Swann⁽⁴⁵⁻⁴⁶⁾, on peut sans doute, sensible au clin d'œil que nous fait Simenon, qualifier cette œdipienne tragédie d'« Un amour de Swann ».

Au total, donc, l'assassinat de Pietr par Hans doit être lu comme le meurtre du Père.

Cependant, ce motif des jumeaux appelle une autre lecture, complémentaire de la première. On doit considérer en effet le couple formé par les deux frères ennemis comme la manifestation fictionnelle, ou pour mieux dire comme l'incarnation, dans deux personnages distincts, du *dédoublement* d'un seul et même individu, celui qui donne son titre au roman, Pietr-le-Letton. Car, en deçà de l'artifice romanesque des jumeaux permettant des coups de théâtre dont Simenon ne se prive d'ailleurs pas, c'est bien d'un seul et même homme qu'il s'agit. Mais c'est, foncièrement, un homme double — et là, nous touchons au cœur du livre comme, du reste, de l'univers tout entier de Simenon. Le texte contient un indice de ce que j'avance, qui est peut-être d'ailleurs un lapsus. L'autopsie de Pietr a fait apparaître ceci : « Un rein, pourtant, assez mal en point, laisserait supposer que l'homme était alcoolique. »⁽³⁵⁾. Or ce n'est pas Pietr l'alcoolique, mais bien Hans, comme l'histoire l'établit ensuite surabondamment. Ainsi, dans la structure profonde du livre, n'y a-t-il décidément qu'un seul personnage : celui qui est tantôt le brillant Pietr, l'intellectuel à l'impeccable maîtrise, fréquentant les palaces, vêtu avec raffinement, tantôt Hans, l'être déchu, régulièrement ivre mort, l'amant de « la Juive »⁽¹²⁶⁾ Anna Gorskine qui le recueille dans un sordide hôtel du Marais, où il se fait appeler « Fédor Yourovitch »⁽⁷⁰⁾. Trois pages du chapitre XI l'établissent pleinement, l'alibi romanesque des deux jumeaux étant écarté :

⁶ Et *passim*.

On devinait, en quelque sorte, l'ombre du Russe Fédor Yourovitch, le vagabond en « trench-coat », qui venait se superposer à la silhouette précise du client du Majestic.

Qu'ils ne fissent qu'un seul et même homme, c'était une certitude morale, et déjà presque une certitude matérielle.

Le plus étonnant, c'est qu'à part une ressemblance physique assez frappante il n'y avait aucun caractère commun entre ces deux incarnations.

Pietr-Fédor était ou Pietr ou Fédor « par l'intérieur ».

Et l'impression du commissaire pouvait se résumer ainsi : il était à la fois l'un et l'autre, non seulement par le vêtement, mais par essence.

Il vivait alternativement ces deux vies si différentes, sans doute depuis longtemps, peut-être depuis toujours. (P. 128-130.)

Le vrai sujet de *Pietr-le-Letton*, c'est l'émergence du Double, c'est-à-dire de l'Autre en soi ; puis sa reconnaissance, la reconnaissance de cet Autre qui est soi, dont la langue informe est traduite dans celle, officielle, du récit — et, plus largement, de la littérature — ; enfin l'élimination de cet Autre, fauteur d'un radical désordre, et le retour à l'ordre. Ainsi que je le disais d'emblée, ce roman est véritablement le lieu d'une opération cathartique.

C'est, accessoirement, la raison pour laquelle le premier tiers de l'histoire se déroule pendant une forte tempête, qualifiée une fois d'« ouragan »⁽³⁶⁾, et dont il est dit très vite qu'elle « redoublait »⁽¹⁶⁾. Il faut prendre le verbe à la lettre : la tempête (*sous un crâne*) redouble parce qu'elle accompagne et manifeste le surgissement du Double.

Cet Autre en soi qui fait surface est exactement de l'ordre de l'inconscient. Aussi bien Simenon emploie-t-il le terme consacré par la psychanalyse pour dire que cette part est d'ordinaire et par définition rejetée en dehors de la conscience : le *refoulement*. Dans le bistrot en marge des Champs-Élysées où Hans, alias Pietr, s'alcoolise compulsivement, Maigret assiste à une transformation à vue : « Pietr se dédoublait. Maigret le voyait à la fois en complet cachou et en gabardine usée. [...] Et alors, peu à peu, il y eut comme un combat sur ses traits. Dans la glace, Maigret voyait tantôt le visage du voyageur du Majestic, tantôt la figure tourmentée de l'amant d'Anna Gorskine. / Mais cette figure ne surnageait jamais complètement. Elle était *refoulée* par un travail désespéré des muscles. Seuls les yeux restaient les yeux du Russe. »⁽¹³²⁾

Aussi bien Simenon le disait-il lui-même, longtemps plus tard il est vrai, dans une interview télévisée⁷ : « J'écris avec mon inconscient, pas avec mon intelligence. » Et derechef dans *Simenon sur le grill* : « Pendant l'écriture du livre, il s'agit que j'écrive aussi rapidement que possible en y pensant le moins possible, de façon à laisser travailler l'inconscient. »⁸ On touche là à un point capital, auquel je vais bientôt revenir : l'émergence de l'Autre dans la fiction sous les traits de Hans Johansson, c'est l'avènement de la part cachée ou maudite de l'écrivain lui-même, lequel se projette également dans cette même fiction sur le personnage de Maigret. Autre dédoublement, donc. Ou plutôt autre forme d'un même dédoublement.

Cet Autre des profondeurs est donc refoulé. Et il fait retour, non seulement dans le personnage de Hans, mais dans la catégorie générale des *étrangers*, en tant qu'ils convergent sur Paris, sur la France, comme autant de pièces rapportées, de *corps étrangers*, voire d'intrus. Maigret recense pour le juge Comélieu les origines des principaux acteurs du drame : « Mortimer [...] est né dans une ferme de l'Ohio et a débuté en vendant des lacets à San Francisco. Anna Gorskine, originaire d'Odessa, a passé sa jeunesse à Vilna. Mrs. Mortimer, enfin, est une Écossaise émigrée en Floride dès son enfance. / Tout cela se retrouve à l'ombre de Notre-Dame de Paris [...]. »⁽¹⁷⁸⁻¹⁷⁹⁾ Commentaire du juge : « Que diable tous ces étrangers viennent-ils faire chez nous ? »⁽¹⁷⁹⁾ Encore plus étranger, est-on tenté de dire, le « type » auquel appartient Hans, tel que Maigret le découvre à Fécamp : « L'ensemble répondait à un type que Maigret connaissait bien, type de vagabond européen, venu de l'Est presque toujours, qui gîte dans les plus mauvais meublés de Paris, couche parfois dans les gares, se risque rarement en province, voyage en troisième classe ou, en fraude, sur les marchepieds et dans les trains de marchandises. »⁽⁶⁰⁾ Mais l'étrangeté culmine avec le ghetto du Marais où Hans trouve refuge, à l'hôtel *Au Roi de Sicile*, sous le nom, juif, de Fédor Yourovitch, dans une rue « irrégulière, bordée d'impasses, de ruelles, de cours grouillantes, mi-quartier juif, mi-colonie polonaise déjà »⁽⁶⁸⁾. Voici comment le quartier apparaît à Maigret : « Dans tous les coins, dans les moindres taches d'ombre, dans les impasses, dans les couloirs, on devinait un grouillement humain, une vie sournoise, honteuse. »⁽⁷³⁾ On pourrait multiplier les citations où s'énonce la même

⁷ Émission « Simenon, l'homme qui n'était pas Maigret », diffusée sur France 2 le 21 février 2003.

⁸ G. SIMENON, in *Simenon sur le grill*, Presses de la Cité, 1968, cité par Michel LEMOINE, *Simenon. Écrire l'homme*, Paris, Gallimard, « Découvertes Gallimard », « Littératures », n° 429, 2003 (verso de la page de couverture).

répulsion. Ce qui est clair, c'est que Hans, non content, pour ainsi dire, d'incarner le type du vagabond interlope venu de l'Est ou du Nord (Pietr-le-Letton était d'emblée défini comme « de nationalité indéterminée, mais d'origine nordique »⁽²³⁾) est identifié métonymiquement à cet Autre superlatif qu'est, dans l'univers de Simenon, le Juif : il vit en plein ghetto, il porte un nom juif, il a pour maîtresse Anna Gorskine, « la Juive ». Comme tel, j'estime qu'il est encore l'extériorisation, la projection sur un ailleurs qui n'est rien d'autre que le symétrique du dedans, de l'Autre de l'écrivain, ce qui explique l'extrême ambivalence de Simenon vis-à-vis de tous ces personnages d'étrangers, et singulièrement de Juifs, à la fois répulsion et fascination, attirance irréprouvable. Disant cela, je m'appuie sur ce qu'en écrit son excellent biographe, Pierre Assouline, qui laisse clairement entendre que Georges Simenon serait, selon l'expression consacrée, d'origine juive : « Son nom, d'origine française, est un dérivé de Simon, l'apôtre. » Et, à propos de la série d'articles sur « Le péril juif » publiés par le « petit Sim » dans la *Gazette de Liège* : « Jusqu'à la « révélation » des *Protocoles des Sages de Sion*, que savait-il des Juifs ? Il ignore probablement que le berceau de sa famille à Vlijtingen se trouve dans une maison située rue des Juifs, où vivait Lambertus Siminon [*sic*] son quadrisaïeul paternel... »⁹.

Il n'est pas interdit de penser que Simenon ait pu avoir une connaissance inconsciente, si j'ose dire, de cette ascendance. L'Autre en lui, dans *Pietr-le-Letton* — et dans quelques autres romans, dont un, bouleversant, parmi les plus beaux du xx^e siècle, *Les Fiançailles de M. Hire* — prend donc la figure du Juif, qu'il se nomme Fédor Yourovitch ou « Oswald Oppenheim »⁽²²⁾, ou Olaf Swann, les pseudonymes de Pietr.

J'en suis donc arrivé à ceci : dans ce roman, l'écrivain Georges Simenon met en scène et en œuvre, via le thème du Double, l'émergence de son Autre étrange, un Autre auquel il attribue certains caractères particuliers : il est étranger, vient des confins de l'Europe, est juif et, d'autre part, alcoolique et déchu ; enfin, il entretient une relation très problématique avec le Père — lequel s'est emparé de la Mère aimée —, d'admiration, de soumission et de détestation, qui va jusqu'au meurtre.

Quelques ajouts pour compléter ce tableau (clinique). L'Autre est un escroc, un faussaire. Ou plus exactement son frère — c'est-à-dire, on l'a compris, une certaine part de lui-même —, qui est un escroc, l'oblige à faire des faux, faux chèques, faux passeports⁽²⁰³⁻²⁰⁴⁾. Je vais revenir sur cet aspect essentiel. En outre, l'Autre parle, et c'est logique, une autre langue,

⁹ Pierre ASSOULINE, *Simenon*, *op. cit.*, p. 26 et 70.

une *langue étrangère*. Dans le bistrot louche de Fécamp où il est venu s'enivrer, Hans, plein de colère rentrée, « grommela quelque chose dans une langue étrangère »⁽⁶³⁾. Sous l'enseigne de l'hôtel de la rue du Roi-de-Sicile, « on lisait des inscriptions en hébreu, en polonais, en d'autres langues incompréhensibles, vraisemblablement en russe aussi. »⁽⁶⁹⁾ Maigret frappe à la porte d'Anna Gorskine : « Une voix de femme lui répondit en une langue inconnue. »⁽¹¹⁶⁾ À l'hôtel *Majestic*, cette fois, de nouveau ivre, Pietr-Hans bégaye quelque chose, « la langue pâteuse [et] continua son discours en une langue inconnue »⁽¹⁵³⁾. Comme toute grande œuvre, celle de Simenon est une tentative pour donner la parole à cet Autre qui parle une langue autre, incompréhensible, pour donner forme à l'informe, en somme. D'où l'extrême importance, on le verra tout à l'heure, du motif de la *traduction* dans ce livre. Gilles Deleuze aimait citer cette phrase du *Contre Sainte-Beuve* de Proust : « Les beaux livres sont écrits dans une sorte de langue étrangère. »¹⁰

Enfin et surtout, l'Autre qui, dans ce roman, prend le visage détruit et bouleversé de Hans, se définit par son désir ; je veux dire : par le désir. Et ce désir est désir d'effondrement, de retour à un rapport fusionnel avec l'indifférencié, avec la Mère. C'est dire que ce désir-là est en complète opposition avec le personnage que joue Hans quand il se fait passer pour Pietr-le-Letton, à savoir pour l'homme élégant et distingué, l'intellectuel raffiné, l'escroc parfaitement maître de lui. Alors même qu'il s'est débarrassé de son frère et qu'il a pris sa place, il n'a, c'est le cas de le dire, qu'un désir : « [...] je n'avais qu'une seule idée : revoir Berthe... »⁽²¹¹⁾. Mais quand il va la voir à Fécamp, elle le repousse durement. En vérité, pour lui, le rôle de Pietr-le-Letton qu'il endosse est un fardeau ; mais Mortimer, qui a absolument besoin de lui pour garder contact avec l'association internationale de malfaiteurs, le contraint par la menace à jouer ce rôle. Voici ce qu'il en dit à Maigret : « Vous n'imaginerez jamais quel dégoût j'avais de la vie... / À l'idée que j'étais condamné à jouer éternellement le rôle de mon frère... »⁽²¹²⁾. Mais justement, objectera-t-on, n'a-t-il pas obtenu ce qu'il voulait, la place du frère-Père ? Il n'en est rien. Car le voilà condamné pour toujours à l'*escroquerie*. Or l'*escroquerie*, dans l'économie symbolique de ce roman, c'est très exactement — j'y reviens tout à l'heure — ce qui se substitue au rapport désiré à la Mère. C'est pourquoi Hans cède alors au vertige de ce que le texte appelle très justement la « débâcle »⁽¹³⁹⁾. De là l'alcool, la *perte* d'équilibre, la *perte* de conscience, le retour de la *langue*

¹⁰ Gilles DELEUZE et Claire PARNET, *Dialogues*, Paris, Flammarion, « Champs », 1996, p. 11.

étrangère qui peut aller jusqu'au bégaiement informe. En un mot : la perte, qui va culminer dans l'effondrement final tout contre la Mère, ou la mer.

Je fais allusion au chapitre XVI, « L'homme sur le rocher »^{11 (185)}, qui se déroule à Fécamp. Maigret a couru après Hans, lequel vient d'avoir une ultime et *catastrophique* entrevue avec Berthe. Dans la nuit, au ras des flots, en se trempant copieusement, il finit pas distinguer sa silhouette sur un rocher, « comme une ombre indistincte parmi les ombres. [...] Il y avait quelque chose de vivant... »⁽¹⁸⁸⁾. La mer montant, Maigret a le plus grand mal à se rapprocher de lui. « Il revit l'homme, douta de ses sens tant il était immobile, tant il avait l'air d'une de ces pierres qui, de loin, prennent forme humaine. »⁽¹⁸⁹⁾ Comprenons : Hans est maintenant devenu pierre dans la mer, roulée par la mer, par « la masse mouvante de la mer »⁽¹⁹⁰⁾. Or l'instant d'avant on entendait déjà « Un bruit intermittent de galets broyés les uns contre les autres »⁽¹⁸⁷⁾. Et, dès le premier séjour de Maigret à Fécamp, il était dit qu'« On entendait la mer qui culbutait les galets le long de la digue »⁽⁴⁴⁾. Galet dans la mer ou *poisson dans l'eau*, c'est tout comme : formules du retour en marmelade à la Mère. Retour mortel, en effet, retour désespéré, retour *en désespoir de cause*. Un peu plus tard, dans une chambre d'hôtel, après avoir pleuré « comme un enfant »⁽²¹⁴⁾ et pu dire à Maigret sa véritable histoire, c'est-à-dire le scénario pathétique de son désir, Hans se suicidera d'une balle dans la bouche. Ce qui s'appelle *se donner la mort*. Après *Pietr-le-Letton*, Simenon écrit un deuxième *Maigret* intitulé *M. Gallet, décédé*. Le signifiant a de la suite dans les idées.

2.- Ce qu'il en est de l'escroquerie

JE DOIS maintenant nuancer quelque peu ce que je disais tout à l'heure à propos de Pietr, le jumeau brillant et dominateur. Figure du Père, certes. Mais d'un Père qui serait lui-même, lui déjà, affecté par la faute, ou la tare, qui hante les écrivains et qu'avec Giono j'appelle ici, encore une fois, l'avarice.

Car Pietr est un escroc. Le faussaire numéro un, c'est lui. Maigret, qui ne sait pas encore que c'est l'Autre, Hans, qu'il voit attablé avec les Mortimer

¹¹ Je suis tenté de voir dans ce titre, et dans le chapitre qu'il introduit, une réminiscence, et peut-être même une allusion, au proscrit de Guernesey, isolé sur son rocher, à Victor Hugo, donc, autre truchement sublime de la monstrosité intérieure, autre génial interprète de la « bouche d'ombre ».

au *Majestic*, médite ainsi : « N'était-il à Paris que pour les rencontrer et pour réaliser une des escroqueries colossales dans lesquelles il était spécialisé ? »⁽²³⁾ Et sur sa fiche, il lit : « Très instruit, il passe pour être le chef d'une puissante bande internationale pratiquant surtout l'escroquerie. »⁽²³⁾¹² Et ceci : « Accointances probables avec la bande Maronnetti (fausse monnaie et fausses pièces officielles) [...] »⁽²⁴⁾ À la fin, Hans expliquera à Maigret que son frère s'était servi de la « Corporation Ugala » pour s'enrichir : « Membre de plusieurs comités, il avait tripoté toutes les écritures. »⁽²⁰²⁾ L'essentiel du sens du roman tient dans cette phrase. Elle dit en effet que Pietr est *un portrait de l'écrivain en escroc, en faussaire*.

Or en quoi est-il assimilé à un faussaire ? En ceci de capital que l'écrivain est celui qui substitue au rapport direct, immédiat (désiré mais mortel) avec le monde-mère, une relation indirecte, médiatisée par l'écriture : il rejoue le rapport au monde sur nouveaux frais, il le rejoue dans le contre-monde du texte, *pour de faux* et à blanc, noir sur blanc, en *noir et blanc*.

Cette falsification majeure de la relation au monde et à la Mère est mise en abyme dans le mariage de Pietr avec Berthe. Il l'a épousée sous un *faux* nom, celui d'Olaf Swann : un mariage très *littéraire*, décidément, une sorte de mariage *blanc*.

Car, d'un point de vue symbolique, agissant de la sorte, Pietr se dérobe à l'empoignade en vraie grandeur, *grandeur nature*, avec le monde (et la femme). Il est ce que Giono appelle un *déserteur*, car il a fui le vrai combat, le *corps à corps* avec le réel, un déserteur avare, catégorie dont le parangon est l'écrivain. Donc il n'est pas le vrai Père — c'est-à-dire celui qui accepterait les noces mortelles avec le réel, et qui, dans la « grammaire de l'imaginaire gionien », porte le nom de *Grand-Père*¹³ —, il n'est qu'un simulacre de Père, un imposteur, en somme. Le roman le dit très bien, avec ses mots à lui. C'est Mme Swann qui parle, à Maigret : « Vous savez sans doute que, depuis la guerre, il y a une crise de la marine marchande [*Pietr-le-Letton* est très exactement la fable, ou l'allégorie, de cette *crise-là*] ... Ici même, on vous citera des capitaines au long cours qui sont obligés, faute d'engagement [*comprendons : parce qu'ils refusent de s'engager, d'entrer dans la mêlée*],

¹² Voir aussi p. 103.

¹³ Sur le motif gionien du Grand-Père, voir notamment Laurent FOURCAUT, *Le Chant du monde de Jean Giono*, Paris, Gallimard, « Foliothèque », 1996, p. 120-121 et 131-134. « L'Homme qui plantait des arbres. Désertion et (re)création du monde : le mythe gionien du contre-monde ». Mont-de-Marsan, *Dix-neuf-vingt*, n° 5, mars 1998, p. 202-204. « *Un de Baumugnes* : la parole mythique du grand-père », à paraître dans un recueil de mélanges offert à Jacques Chabot (Presses de l'Université de Provence).

de s'embarquer comme second ou comme troisième officier... »⁽³⁰⁾. Le fait est que Pietr n'est pas capitaine, pas le *chef* ou, si l'on veut, pas le Grand-Père gionien, il est seulement, on admirera la justesse du mot, le *second* : « Il navigue en qualité de second officier à bord du *Seeteufel*, de Brème... »⁽⁴⁹⁾. Or le texte insiste là-dessus : « Le second officier du "Seeteufel" »⁽⁴³⁾, tel est le titre du chapitre IV.

Cette nuance de taille étant apportée à la problématique du Père, on peut réaffirmer que le couple des jumeaux ennemis se laisse ramener au mythe de l'homme double ; ou, plus exactement, car on peut maintenant aller plus loin, au mythe de l'écrivain aux prises avec son Double, son Autre.

Ce qui vient d'être exposé de Pietr est donc vrai aussi de Hans, à ceci près qu'il a été établi, non pas seulement pour les participants à ce colloque, mais d'abord pour Hans lui-même, qu'il n'y a pas de « capitaine », que la place du Père est vide, qu'elle n'est jamais occupée que par un escroc, un imposteur. La rivalité œdipienne conduit le moindre jumeau (au sens où Sartre, à propos de Flaubert, parle du « moindre Achille ») à s'emparer de cette place, de sorte que le faussaire, désormais, c'est lui. À partir de là, à partir de ce moment logique du processus que déroule impeccablement le roman, Hans devient à son tour la métaphore de l'écrivain-faussaire. Maigret l'interroge : « Qui faisait les faux ? / — Pietr m'a appris à imiter n'importe quelle écriture [...] »⁽²⁰⁵⁾. Et surtout ceci : « Pietr m'avait coupé la boisson, pour m'obliger à travailler... Je vivais enfermé dans ma chambre, avec des loupes d'horloger, des acides, des plumes, des encres de toutes sortes, et même une imprimerie portative... »⁽²⁰⁶⁾. N'est-ce pas une définition juste et frappante, toute indirecte qu'elle est, de ce qu'on pourrait appeler l'usine à livres Simenon ?

Mais comme il conserve fondamentalement, du système précédemment évoqué de l'être double, la fonction de l'Autre, Hans va servir à purger, en une authentique *catharsis*, l'écrivain de sa faute, il va opérer sa rédemption de faussaire en accomplissant *pour lui*, incarné alors par Maigret, le grand retour désiré au réel informel et maternel. Hans, c'est l'écrivain qui secoue le joug, jette l'écriture aux orties afin de se frotter pour de vrai au réel, dût-il en mourir.

Maigret du reste a perçu et analysé cette métamorphose libératrice de l'être, l'Autre en lui sortant des fers, s'émancipant, dans « ce qu'il nommait à part lui la théorie de la fissure. / Dans tout malfaiteur, dans tout bandit, il y a un homme. Mais il y a aussi et surtout un joueur, un adversaire [...] »⁽⁵⁷⁾. Maigret combat, certes, cet adversaire avec les moyens rationnels qui sont ceux de la police. « Mais il cherchait, attendait, guettait surtout la « fissure ».

Le moment, autrement dit, où, derrière le joueur, apparaît l'homme. »⁽⁵⁷⁻⁵⁸⁾
 En d'autres termes : le moment où l'escroc, le faussaire est las de s'imposer cette maîtrise tout intellectuelle des choses et de lui-même qui le ligote et le mutile : « Tout à l'heure, il [Maigret] avait affaire à un homme maître de lui, d'une intelligence aiguë servie par une volonté peu commune... / Un homme du monde et un savant, d'une correction poussée à l'extrême. »⁽¹⁵⁰⁾
 Moment où le « joueur » n'en peut plus de jouer ce jeu-là et fait enfin droit à son désir, redevenant « l'homme », celui que Simenon aimait appeler « l'homme nu », celui qui choisit sa vérité dans l'effondrement, le bas et le retour à l'indifférencié : « Et, soudain, il n'y avait plus qu'un tas de nerfs, une marionnette aux ficelles affolées, un visage qui grimaçait, blafard, avec, au milieu, des couleurs de houles. »⁽¹⁵⁰⁾, c'est-à-dire comme repris déjà par la mer(e).

Tout grand artiste, Simenon le premier, pourrait souscrire à cette formule parfaite de Hugo : « Le sublime est en bas. »¹⁴

En allant jusqu'au bout de l'effondrement, en s'abandonnant au *naufrage*, Hans, alias Pietr-le-Letton, permet — et telle est précisément sa fonction dans le roman — à l'autre et première figure de l'écrivain-faussaire, Maigret lui-même, de jouir de la perte par procuration. Parce qu'avec Hans, l'escroquerie qu'est la littérature est récusée et dépassée, Maigret va se trouver à la fin lavé du péché de contrefaçon, de fraude ou de falsification. Grâce à la mort sacrificielle, véritable expiation, de l'escroc Hans, l'écriture va pouvoir prétendre sortir enfin du *ghetto* du symbolique et se donner pour *naturalisée*.

3.- Maigret : l'écrivain avare racheté par la perte de son Double

COMMENÇONS donc par montrer que le commissaire Maigret est bien, dès l'ouverture du roman, la première et principale mise en abyme de l'écrivain dans sa fiction, les autres — les deux frères — n'étant, on l'a compris, que ses avatars expérimentaux, destinés à être soumis à une expérience, celle du dédoublement et de la perte. Voici le premier (presque le premier) paragraphe du livre :

¹⁴ Cité par Anne ÜBERSFELD, *Victor Hugo et le théâtre*. Présentation et iconographie par Anne Übersfeld, Librairie Générale Française, « Le Livre de Poche », « Album Pochothèque » (hors commerce), 2002, p. 165.

Le commissaire Maigret, de la 1re Brigade mobile, leva la tête, eut l'impression que le ronflement du poêle de fonte, planté au milieu de son bureau et relié au plafond par un gros tuyau noir, faiblissait. Il repoussa le télégramme, se leva pesamment, régla la clef et jeta trois pelletées de charbon dans le foyer. (P. 7.)

D'emblée s'offre au lecteur — mais invisible sans doute, à l'instar de la lettre volée d'Edgar Poe — le caractère foncièrement autoréférentiel du texte littéraire, qui va développer toute une réflexion sur le monde et le rapport de l'homme au monde par le biais de ce retour constant sur lui-même. D'emblée en effet le poêle de fonte — il va devenir fameux comme un des accessoires obligés du personnage — est donné métonymiquement comme le substitut du « bureau », lui-même métonyme de la table de travail du commissaire-écrivain. On voit également apparaître un motif qui va proliférer dans le livre, l'association du noir (le tuyau noir du poêle) et du blanc (le « plafond » de couleur uniforme où pénètre, où *s'inscrit* le tuyau noir), métaphore de l'écriture. Le noir, qui met en abyme l'inscription des mots sur la page, revient tout de suite avec les « trois pelletées de charbon ». De sorte que toute mention ultérieure du poêle devra être lue comme une allusion à l'écriture du roman en cours. Le scénario étant d'ailleurs invariablement le suivant : où qu'il se trouve, dans son bureau ou dans une autre pièce, dans un bistrot sur le port, Maigret se soucie avant tout de se coller au poêle et d'en assurer le rendement maximum.

Quelques exemples. « Maigret s'essuya les lèvres, alla prendre sa place favorite devant le poêle [...] »⁽³⁵⁾. « Du moment qu'il y avait un poêle dans le laboratoire, Maigret devait forcément y échouer. »⁽³⁸⁾ Nouvelles associations du poêle et du bureau : « Et il regagna son bureau, tisonna le poêle à en briser la grille. »⁽⁴¹⁾ Maigret en faction près de la maison de Swann à Fécamp : « Et c'est pourquoi il attendait, de mauvaise humeur, d'ailleurs, car il aimait trop son gros poêle de fonte, son bureau avec des demis mousseux sur la table, pour n'être pas malheureux dans cette tempête poisseuse. »⁽⁵⁸⁾ Dans une chambre de l'hôtel *Majestic*, pas de poêle, hélas : « Maigret avait saisi une cuisse de poulet qu'il dévorait, tout en cherchant en vain un poêle absent. »⁽⁸¹⁾¹⁵

Dans ce premier *Maigret* officiel, le commissaire est donc bien, et pour toujours, l'image de l'écrivain se réfléchissant dans sa fiction. On en trouvera une confirmation, parmi beaucoup d'autres possibles, dans *La Guinguette à deux sous*, paru en 1931. La page que voici représente en effet l'enquête

¹⁵ Autres mentions du poêle p. 11, 36, 62, 75, 179.

policière comme une thématization, dans la fiction romanesque, de la constitution graduelle et tâtonnante de cette fiction, les étapes du travail de l'enquêteur mimant celles de l'invention d'un monde par le romancier.

Il [Maigret] avait quelques centaines d'enquêtes à son actif. Il savait que presque toutes se font en deux temps, comportent deux phases différentes.

D'abord la prise de contact du policier avec une atmosphère nouvelle, avec des gens dont il n'avait jamais entendu parler la veille, avec un petit monde qu'un drame vient d'agiter.

On entre là-dedans en étranger, en ennemi. On se heurte à des êtres hostiles, rusés ou hermétiques.

La période la plus passionnante, d'ailleurs, aux yeux de Maigret. On renifle. On tâtonne. On n'a aucun point d'appui, souvent aucun point de départ.

On regarde des gens s'agiter et chacun peut être le coupable ou un complice.

Brusquement on saisit un bout du fil et voilà la seconde période qui commence. L'enquête est en train. L'engrenage est en mouvement. Chaque pas, chaque démarche apporte une révélation nouvelle et presque toujours le rythme s'accélère pour finir par une révélation brutale.

Le policier n'est plus seul à agir. Les événements travaillent pour lui, presque en dehors de lui. Il doit les suivre, sans se laisser dépasser.¹⁶

Avant d'examiner la fonction de cette représentation de l'écrivain dans son texte, ou si l'on préfère le rôle que l'auteur envoie son double y jouer, observons quelques marques supplémentaires de ce procédé global de mise en abyme. La première est frappante dans sa simplicité. Maigret se dit qu'il ne servirait à rien d'arrêter Pietr et Mortimer : « À la rigueur trouverait-on des témoignages contre Pietr-le-Letton, dit Fédor Yourovitch, dit Oswald Oppenheim et qui devait avoir porté bien d'autres noms encore, y compris peut-être celui d'Olaf Swann. »⁽¹²¹⁾ Au moment où il s'apprête à signer pour la première fois un livre de son vrai nom, Simenon pense sans aucun doute aux nombreux pseudonymes dont il s'est servi lui-même pour ses romans populaires, « Georges Sim, Christian Brulls, Jean du Perry, Georges-Martin-Georges, Gom Gut, Luc Dorsan... »¹⁷.

Mentionnons aussi cette tendance de l'écriture à se réfléchir dans les métaphores du réseau, du circuit labyrinthique. Maigret, accompagné de Torrence, se rend au laboratoire : « Ils s'engagèrent dans un réseau compliqué de corridors et d'escaliers, déambulèrent dans les combles du

¹⁶ G. SIMENON, *La Guinguette à deux sous*, Paris, Fayard, 1931, « Le Livre de poche », 1975, p. 128-129.

¹⁷ Michel LEMOINE, *op. cit.*, p. 26.

Palais de Justice où ils atteignirent le laboratoire de l'Identité judiciaire. »⁽³⁸⁾ Maigret, blessé, a le plus grand mal à s'orienter dans les dédales de l'hôtel *Majestic* : « Il s'engagea dans un escalier de fer, trouva un corridor, *se perdit dans un labyrinthe*, échoua dans un escalier exactement pareil au premier, mais portant un autre numéro. »¹⁸⁽⁹¹⁾ Ou bien c'est un paysage encore indistinct qui se donne pour ce qu'il est en effet, l'émergence hésitante de signes noirs sur la page blanche, ou « blème ». Ayant quitté la ligne Paris-Le Havre, Maigret a pris le petit train pour Fécamp : « Des fermes mal dessinées dans le petit jour blème, à demi effacées par les hachures de pluie. »⁽⁴³⁾

D'autre part, la carte de l'Europe que consulte d'emblée Maigret au mur de son bureau dit l'ambition du romancier d'incorporer le monde dans son texte, c'est-à-dire de le convertir en texte, pour pouvoir l'y posséder, l'y maîtriser : « Au mur, derrière le bureau, se déployait une carte immense devant laquelle Maigret se campa, large et pesant, les deux mains dans les poches, la pipe au coin de la bouche. »⁽⁹⁾¹⁹

À cette réflexivité générale du texte il faut certainement rapporter aussi la récurrence très nette de l'adjectif « noir » (un relevé artisanal a dénombré dix-neuf occurrences), et surtout la mention répétée du noir et blanc dans le dernier quart du livre. Après qu'Anna Gorskine a tiré sur Mortimer à l'hôtel *Majestic* : « La première personne qui parut fut une femme de chambre en blanc et noir qui leva les bras au ciel, s'enfuit épouvantée. »⁽¹⁵³⁾ Plus tard, Maigret découvre une photo où figure la maison des jumeaux, à Pskov, sise dans « une rue en pente, aux pavés pointus, bordée de vieilles maisons à pignon comme on en voit en Hollande, mais badigeonnées de *blanc* cru sur lequel se dessinaient, aiguës, les lignes *noires* des fenêtres, des portes et des corniches »¹⁸⁽¹⁶⁰⁾. Sur le perron, « deux garçons de six à huit ans, avec des pantalons descendant à mi-mollet, des bas *noirs*, des cols marins *blancs* brodés et des parements aux poignets »¹⁸⁽¹⁶¹⁾. Sur une autre photo représentant une association d'étudiants, Pietr sort du lot : « Alors que la plupart de ses compagnons portaient un costume de ville, il arborait l'habit *noir* avec un soupçon de gaucherie, car il manquait encore d'épaules. Sur le gilet *blanc*, un large ruban, comme le grand cordon de la Légion d'honneur. »¹⁸⁽¹⁶²⁾ Et quand Maigret est sur les traces de Hans, à Fécamp : « [...] il apercevait devant lui la jetée déserte, longue ligne *noire* dans l'ombre, avec, des deux côtés, l'*écume* des vagues. »¹⁸⁽¹⁸⁶⁾ Dans la page suivante, noir et blanc se multiplient : « trois boules *noires* » dans l'eau,

¹⁸ C'est moi qui souligne.

¹⁹ Voir aussi p. 36 et 37.

« flaques d'écume blanche », « aile blanche » d'une mouette, vagues « fuyant en un large creux blanchâtre », enfin « pierres pareilles, dans le noir, à de monstrueuses pommes de terre »²⁰ (187). Tout se passe comme si le roman, par ce biais, rappelait sa véritable nature de texte, noir sur blanc, au moment où, ainsi qu'on l'a vu, il fait tout son possible pour conjurer ou dénier cette nature en se *naturalisant*²¹.

J'en viens pour finir à la fonction de cette présence de Maigret comme instance de l'écrivain au sein même de la fiction. Il y joue en plein, je le répète, le rôle de l'avare. Au sens où il est employé ici, le mot n'a pas son caractère péjoratif habituel ; il signifie que Maigret garantit une stabilité et une solidité, une épaisseur et une consistance, bref, un ordre. Cet ordre rassurant, il le garantit à l'écrivain lui-même, Georges Simenon, mais aussi aux lecteurs que nous sommes. Car Simenon, Maigret et nous les lecteurs pouvons, grâce au dispositif fondé sur le Double auquel ce roman est tout entier dédié, assouvir notre profond désir de perte par personnages interposés. Et Maigret est là pour témoigner que, par la grâce de ce dispositif, ordre et consistance sont non seulement là, mais que, loin d'être l'effet d'un mesquin et frileux repli sur soi, ils ont de la valeur puisqu'ils s'alimentent et s'étayent de la perte de l'Autre.

C'est pourquoi Maigret est — presque — constamment présenté, selon une métaphore significativement récurrente, comme une masse imposante, un « bloc » dense, lourd, immobile et inamovible. Il faut en effet qu'il puisse absorber et contenir ce que l'Autre dépense dans son mouvement de *pure perte*. Il est « large et pesant »⁽⁹⁾. Il arrive à la gare du Nord au milieu de l'agitation générale : « Il ne bougeait pas. D'autres s'énervaient. [...] / Lui restait là, énorme, avec ses épaules impressionnantes qui dessinaient une grande ombre. On le bousculait et il n'oscillait pas plus qu'un mur. »⁽¹²⁾ Et quand l'assassinat du Letton a été découvert, « On le regarda avec un évident soulagement. Il poussait sa masse placide au milieu du groupe agité et, du coup, les autres n'étaient plus que des satellites »⁽¹⁴⁾. Au *Majestic*, il tranche sur la clientèle huppée : « Il formait en quelque sorte un bloc que l'atmosphère se refusait à assimiler. [...] la charpente était plébéienne. Il était énorme et osseux. Des muscles durs se dessinaient sous le veston, déformaient vite ses pantalons les plus neufs. »⁽¹⁹⁾ Si la perte rime toujours avec castration — on se souvient des galets phalliques broyés par la mer ; et

²⁰ C'est moi qui souligne.

²¹ À ce motif du noir et blanc il faut certainement rattacher celui de la *photographie* (on a d'ailleurs vu qu'ils se croisaient), très insistant (au moins seize occurrences). Le temps m'a hélas manqué pour en rendre compte en détail.

puis il y a cette scène où Hans écrase un verre dans sa main et se blesse à un doigt, symbole classique de castration (« Une mince coupure, à son index, saignait. »⁽¹³³⁾) —, on voit qu'ici en revanche, avec ce *muscle dur déformant le pantalon*, Maigret, en bonne logique, en est indemne.

Torrence assassiné, Maigret est sur le point de craquer. « Mais il était trop grand, trop gros, d'une matière trop dure. »⁽⁹⁵⁾ Et quand le faux Piètr se saoule dans un bistrot, Maigret, à côté, paraît encore plus solide : « Dans le bar exigü, il paraissait plus grand et plus massif qu'ailleurs. »⁽¹³¹⁾ Et pour cause : c'est le principe des vases communicants.

Parfois, il est si étranger à la déperdition générale qu'il semble carrément extérieur au milieu où tout se dépense. Mais c'est qu'alors, ce qui s'avoue, quasi sur le mode du lapsus, c'est que Maigret, figure de l'écrivain, est en effet en dehors de la fiction dont il tire les ficelles. Il fait tache, encore une fois, dans les salons du *Majestic* : « Il ne s'en souciait pas. Il restait en dehors du mouvement. Les bruits du jazz, qui lui parvenaient du dancing du sous-sol, se heurtaient comme à une barrière imperméable. »⁽²⁰⁾ Mrs Mortimer lui demande aigrement des comptes sur la disparition de son mari : « Ce regard qui pesa sur elle, c'était tout Maigret ! Un calme ! Une indifférence ! Comme s'il n'eût entendu que le bourdonnement d'une mouche ! Comme s'il n'y eût eu devant lui qu'un objet banal. »⁽²⁹⁾

Quand il a pénétré dans la sphère de la fiction, il y apparaît souvent comme un intrus. Installé sur un divan dans un couloir du *Majestic*, on le regarde comme une bête curieuse⁽²¹⁾. Il fait tache : « Le *Majestic* ne le digérait pas. Il s'obstinait à faire une grande tache noire et immobile parmi les dorures, les lumières, les allées et venues [...]. »⁽²⁶⁾ À Fécamp, il est en faction, rencogné contre un mur. Une femme passe devant et le voit : « Cette silhouette énorme, immobile contre un mur, dans la ruelle balayée par le vent, l'effraya au point qu'elle se mit à courir. »⁽⁵⁶⁾ Au théâtre du Gymnase, à Paris, derechef il est l'objet étranger : « Le commissaire dut demander le directeur, piétiner dans les couloirs où il faisait tache, car il était seul à y circuler en veston. »⁽⁸²⁾ Blessé, il erre dans les couloirs du *Majestic* : « Il descendit un escalier et, pendant ce temps-là, le bruit se répandait parmi le personnel qu'un homme étrange, blessé, fantomatique, errait dans le palace. »⁽⁹²⁾

À certains moments critiques, il est vrai, Maigret est sur le point de flancher, de céder à son tour, d'être *entraîné à sa perte*. Il a été blessé, Torrence a été tué. « Ce n'était plus le bloc dur, tout d'une pièce, formidable qu'il aimait camper devant ses adversaires. »⁽¹⁰⁰⁾ Un peu plus loin, il apparaît « gauche et maladroit »⁽¹¹⁹⁾. Retour au *Majestic*, sur les pas du faux Piètr.

Il croise l'Identité judiciaire venue photographier le cadavre de Torrence : « Cette rencontre l'arrêta dans son élan. Un moment, il perdit confiance, se sentit comme sans attache, sans point d'appui. »⁽¹³⁴⁾ Il rassemble son énergie. Mais il ressent « [u]ne lassitude subtile, qui affectait tout son corps, tout son être même, chair et âme... »⁽¹³⁵⁾. À la fin même, cherchant à rejoindre Hans sur son rocher, il tombe dans l'eau : « Une fois, Maigret manqua le pied et sa jambe s'enfonça jusqu'au genou dans une flaque d'eau. »⁽¹⁸⁸⁾ À son tour, donc, il est guetté par la castration.

Mais il sort de ces épreuves plus fort encore : « Toujours est-il qu'à ce moment il était plus solide que jamais. Il était deux fois Maigret, si l'on peut dire. Un bloc taillé dans du vieux chêne, ou mieux dans un grès compact. »⁽¹⁴³⁾ La raison en est, fondamentalement, on l'a compris, dans ce que la perte est assumée par Hans, l'Autre de Pietr et de Maigret, ce qui permet à ce dernier, pour l'essentiel, d'en faire l'économie. C'est bien le cas de le dire.

Recueillir, assimiler la perte de l'Autre pour en jouir indirectement en la médiatisant, en la maîtrisant dans des formes, telle est, en somme, la mission ou la fonction de Maigret, c'est-à-dire de l'écrivain, qui met ainsi en abyme sa place et son rôle dans le dispositif général. Le paragraphe suivant propose de ce fonctionnement une très belle illustration métaphorique : « Ça, c'était un commissaire de première classe aux appointements de deux mille deux cents francs par mois qui, une affaire terminée, les assassins sous les verrous, devait *s'attabler devant une feuille de papier, dresser la liste de ses frais*, y épingle les reçus et pièces justificatives, puis se disputer avec le caissier ! »^{22 (140)}

En d'autres termes, il s'agit — et c'est capital, c'est la définition même de tout art — de traduire l'informe dans les formes du symbolique.

C'est bien ce qu'affirme d'entrée de jeu ce roman exemplaire, qui commence exactement ainsi : « *C.I.P.C. à Sûreté Paris. / Xvzust Cracovie vimonytra m gbks triv psot uw Pietr-le-Letton Brème vs tyz btolem.* »⁽⁷⁾ Donc Maigret-l'écrivain est à son poêle-table de travail. « Il évolua lentement vers son bureau, relut le télégramme et traduisit à mi-voix : / Commission internationale de Police criminelle à Sûreté générale, Paris : / *Police Cracovie signale passage et départ pour Brème de Pietr-le-Letton.* »⁽⁷⁻⁸⁾ Coup sur coup, il va ainsi « traduire »⁽¹⁰⁾²³ plusieurs messages rédigés en « polcod »⁽⁸⁾.

²² C'est moi qui souligne.

²³ Voir aussi p. 164 et 173

Le romancier est donc celui qui traduit, dans les formes de l'art — qui sont toujours peu ou prou, selon la formule que j'ai proposée pour la poésie, des formes informes, sous peine de rater leur « monstrueux objet »²⁴ —, la parole informe de l'Autre, qui est parole du désir. Parole de l'Autre en soi — en moi, en vous.

Or, à partir du moment où le désir de l'Autre a pu ainsi se dire, le refoulement a pris fin et l'Autre, à la limite, disparaît. Je viens de décrire, très sommairement sans doute, le processus de la cure psychanalytique. La conversation finale, dans une chambre d'hôtel de Fécamp, entre Hans et Maigret, est indiscutablement de cet ordre. On sait l'importance du thème du médecin chez Simenon, sa fascination jamais démentie pour ce métier qui est plus qu'un métier à ses yeux, une sorte d'apostolat. Maigret d'ailleurs a failli être médecin, comme il est dit déjà ici. Il a connu de ces intellectuels faméliques venus du Nord (on sait que le modèle en fut pour Simenon les locataires de sa mère, à Liège ; il faudrait entendre ce que dit ce syntagme de *locataires de la mère*...) « au Quartier latin, lors d'études de médecine inachevées »⁽¹²⁷⁾. Ce médecin ressemble beaucoup à ce qu'on appellerait aujourd'hui un psychanalyste. Justement, au terme de cette confession, Hans se suicide, et Maigret le laisse faire. Comprenons qu'il se défait de son Autre après qu'il a libéré, traduit et fait entendre sa douloureuse parole.

Mais voici qu'un autre double disparaît, le brigadier Torrence. Car il est bien le double de Maigret. Mais cette fois ce n'est pas son Autre, au contraire, c'est sa copie conforme, c'est lui comme « bloc » de solide avarice : « Le commissaire Maigret avait quarante-cinq ans. Torrence n'en avait que trente. Mais il y avait déjà en lui quelque chose de massif qui en faisait une reproduction à peine réduite de Maigret. »⁽³²⁾ Or Torrence est mort : « C'était comme si ce fût lui-même, quoi ! »⁽⁹⁵⁾ Il fallait en effet qu'il meure. Pourquoi ? Eh bien, c'est un gage donné à la perte, une sorte de donnant-donnant : je sacrifie Hans, mon Autre de la perte ; en échange, je donne mon *alter ego*, Torrence, en pâture aux sirènes de la perte.

Un dernier mot avant de conclure, pour faire mesurer jusqu'où vont l'extrême cohérence, et l'admirable profondeur de ce livre. Maigret a été blessé à la poitrine. Mais il a trop à faire pour se faire opérer, alors qu'il le faudrait, comme il l'explique au juge Comélieu : « Les médecins veulent m'enlever deux côtes, prétendent que c'est tout à fait nécessaire... »⁽¹⁷⁵⁾ Il a obtenu qu'on diffère l'opération : « Tout ce que je risque, c'est une troisième

²⁴ Jean GIONO, *Pour saluer Melville, Œuvres romanesques complètes, op. cit.*, tome III, 1974, p. 4.

côte... Deux de plus qu'Adam ! »⁽¹⁷⁶⁾ Et en effet, le dernier chapitre montre Maigret, la tâche accomplie, rentrant de l'hôpital et dormant comme un bienheureux, veillé par l'irremplaçable madame Maigret. Or on sait que « *La côte d'Adam* », c'est « la côte de laquelle Dieu forma Ève, selon la Genèse. »²⁵ Eh bien, Maigret, figure du demiurge qu'est l'écrivain, a finalement accompli sa *création* — écrit son livre — grâce au sacrifice auquel il a dû procéder de ses trois doubles, comme de trois morceaux de lui-même : Pietr, Hans et Torrence.

Giono citait volontiers cette phrase de la *Ballade de la geôle de Reading*, d'Oscar Wilde : « On tue toujours ce que l'on aime. »

Ma conclusion sera très brève. Dans ce premier *Maigret*, Simenon met en abyme le fonctionnement général de toute son œuvre : Maigret, le bon géant « avare » qui procède à l'intérieur d'un livre à l'expression cathartique de l'Autre de la perte, c'est Simenon le créateur, l'écrivain avare, dans son rapport à l'ensemble de son œuvre, en particulier ses romans « durs » ou « de la destinée », en tant qu'ils mettent tous en scène, peu ou prou, pour qu'il s'en délivre et nous en délivre en y faisant droit, le vertige de la perte.

Laurent FOURCAUT
I.U.F.M. de Paris

²⁵ *Le Nouveau Petit Robert*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1993, p. 482 B, CÔTE.

Jean-Louis DUMORTIER

En être ou pas

A QUOI TIENT la vertu des romans de Simenon d'entraîner leurs lecteurs vers une fin qu'ils prévoient (s'ils sont des familiers de l'auteur)? Pourquoi ces romans ont-ils donné et probablement donnent-ils encore à tant de personnes l'envie d'en lire un de plus? C'est à ces questions-là que je m'attacherai à répondre, en fondant mon propos sur l'examen de *La Boule noire*. Le temps dont je dispose ne me permettant pas de commenter en dévidant jusqu'au bout le fil de l'intrigue la stratégie déployée l'auteur pour intéresser le lecteur, je limiterai ce commentaire aux quatre premiers chapitres. Ils suffisent pour exemplifier et les composantes narratologiques et les composantes thématiques de cette stratégie. Pour le reste et pour des détails supplémentaires, je renvoie à mon essai intitulé *Georges Simenon. Un romancier pour aujourd'hui?*¹ Je précise toutefois avant de commencer que mon titre, « En être ou pas », concerne à la fois la posture du lecteur et la position sociale à laquelle aspire le protagoniste.

Walter Higgins a gravi un à un les barreaux de l'échelle sociale. Il est devenu gérant de supermarché. Ses supérieurs lui font confiance, ses employés le respectent, sa secrétaire l'admire. Époux irréprochable, père d'une famille nombreuse, propriétaire d'une maison dans le meilleur quartier de la ville, citoyen actif et dévoué, « il [fait] maintenant partie de la communauté de Williamson »² et, « s'il n'en [est] pas un des personnages les plus importants, il n'en [est] pas non plus une valeur négligeable. »³ Secrétaire adjoint du *Rotary*, trésorier du groupe scolaire, il attend dans l'anxiété — au moment où commence le récit — la consécration de sa réussite : son admission au

¹ Jean-Louis DUMORTIER, *Georges Simenon. Un romancier pour aujourd'hui?*, Bruxelles, Labor, 2003.

² P. 17. Je me réfère à la réédition en format de poche, Presses de la Cité, 1970. Comme les erreurs y sont nombreuses, je rétablis le texte d'après l'édition *Tout Simenon*, coll. « Omnibus », Paris, 1988–1993, mais je respecte la pagination.

³ *Id.*

Country Club. Un an auparavant déjà, il a fait acte de candidature, mais, dans le sac du scrutin, s'est trouvée une boule noire, signifiant le refus d'un des membres. Une seule boule noire, cela suffit à l'éviction du candidat. Et, cette fois encore, quelqu'un se prononce contre lui.

En fait, le lecteur n'apprend pas d'emblée tout ce dont je viens de faire état, tant s'en faut ! Il est, pour ainsi dire, immédiatement happé dans l'engrenage romanesque par un *incipit* où domine la focalisation interne et dont la force d'attraction est remarquable. Qu'on en juge :

Le petit moteur de la tondeuse à gazon communiquait sa trépidation au bras de Higgins et, par son bras, à son corps tout entier, de sorte qu'il n'avait plus l'impression de vivre au rythme de son propre cœur mais à celui de la machine. Rien que dans la rue, il y en avait trois, plus ou moins pareilles, qui fonctionnaient en même temps, avec le même bruit rageur, parfois des ratés et, quand l'une d'elles s'arrêtait on en entendait d'autres plus loin dans le quartier.

Avril venait de commencer. Il était huit heures du soir. Ce n'était ni l'été ni l'hiver, ni le jour ni la nuit. Le ciel était d'une teinte unie, encore claire, qui était peut-être du bleu déteint, mais peut-être aussi le gris du crépuscule sur lequel se découpait en blanc cru le clocher pointu de l'église catholique. Quand il était petit, Higgins aurait appelé ça un soir de fin du monde, mais il n'était plus petit, il avait quarante-cinq ans, une femme, quatre enfants et il était occupé, comme, à la même heure, la plupart des hommes de Williamson, à tondre la pelouse qui entourait sa maison.

Les fenêtres du rez-de-chaussée étaient déjà éclairées et quand, suivant sa machine bourdonnante, il lui arrivait de s'en approcher, il attrapait au passage des bruits de vaisselle.

Ce soir-là était pour lui un soir important, capital, mais personne d'autre que lui ne s'en doutait, pas même Nora, ni Carney, qui était pourtant son complice et qui, d'un moment à l'autre, allait lui téléphoner.

Il était trop tôt pour qu'il reçoive la nouvelle. Higgins ne savait pas exactement comment, là-bas, cela se passait, mais Bill Carney lui en avait donné une vague idée.⁴

Je ne suis pas de ceux qui créditent le texte du pouvoir de *déterminer* les réactions du lecteur *réel*. Mais cela ne m'empêche pas de reconnaître qu'ici, littéralement, tout est mis en œuvre pour qu'un lecteur bienveillant adopte la posture de réception du *participiant*. Simenon propose immédiatement au lecteur d'« en être », de s'immiscer dans l'univers de l'histoire, de devenir en imagination une sorte de double du protagoniste. Cette proposition, pour l'essentiel, tient, d'une part, à la variété des sensations évoquées :

⁴ p. 7-8.

tactiles, ce sont les trépidations de la tondeuse se transmettant au corps de Higgins ; auditives, ce sont les bruits de la tonte et de la vaisselle préparée pour le repas du soir qui frappent ses oreilles ; visuelles, ce sont les couleurs contrastées du ciel et du clocher de l'église qui retiennent son regard et éveillent en son esprit un souvenir d'enfance. La proposition d'« en être » que le romancier fait au lecteur tient, d'autre part, à sa façon de susciter l'empathie pour un personnage dans l'expectative d'un événement crucial, mais, surtout, voyons-le bien, pour un personnage radicalement seul, un personnage dont même les proches ignorent le secret.

Il importe également de noter, si l'on s'attache à rendre compte du pouvoir d'intéressement de ces pages d'ouverture, que Simenon ne table pas seulement sur les possibilités qu'il donne au lecteur de se « mettre à la place » de Higgins en faisant état de ses perceptions, de ses pensées et du caractère pathétique de sa situation : il laisse planer le doute sur cette situation. Il éveille ainsi la curiosité. Quel fait important va incessamment se produire ? À propos de quoi Bill Carney doit-il téléphoner ? Et il pose un leurre en utilisant le terme de « complice » pour désigner Carney. « Complice » — surtout sous la plume d'un écrivain comme Simenon — éveille dans la mémoire des scénarios de récits policiers, favorisant des hypothèses qui s'avéreront ici sans fondement.

Au fil du premier chapitre, au fur et à mesure que se délite la supposition d'une intrigue criminelle, que se dissipe le doute sur ce qu'attend Higgins, que l'objet de cette attente se révèle moins dramatique, plus mesquin peut-être que ce qu'on pouvait imaginer, le romancier rattrape d'une main ce qu'il laisse filer de l'autre. Ce qu'attend Higgins n'a pas le pouvoir d'attraction que le lecteur espérait ? Ce n'en est pas moins très important pour Higgins et la stratégie d'intéressement de Simenon consiste à créditer le sujet agissant de ce dont l'action elle-même vient d'être dépouillée. Que révèle, à propos du personnage, cette attente anxieuse du vote devant avoir lieu au *Country Club* ? On a affaire à une stratégie analogue à celle qui est mise en œuvre dans la série des *Maigret*, une stratégie consistant à créer un protagoniste dont le pouvoir d'intéresser est inversement proportionnel à celui de l'intrigue. Mais, pour que cette stratégie soit efficace, il faut que soient exhibés les signes de ce pouvoir d'intéresser.

Pour l'essentiel, ce sont les explications qui échappent au personnage, les questions qu'il se pose sans pouvoir y répondre, les affects qu'il ne parvient pas à s'expliquer. Ce sont également ses comportements, ses réactions psychologiques, ses sentiments de nature à attirer l'attention du lecteur et à éveiller en lui le démon de l'interprétation : soit parce

qu'ils peuvent être perçus comme incohérents, incongrus, anormaux ou atypiques, soit parce qu'ils sont explicitement caractérisés comme tels. Par exemple : après la mention d'un coup de téléphone de Higgins à son ami Bill Carney, on trouve : «*Pourquoi avait-il éprouvé le besoin d'ajouter, d'une voix qui tremblait d'humilité* : — Tu as bon espoir?»⁵ Un peu plus loin : «Il y avait, dans le regard calme de [sa] gamine, qui n'avait que six ans, quelque chose qui le troublait toujours, *comme si, vis-à-vis d'elle, il se sentait mauvaise conscience.*»⁶ Plus loin encore : «L'année précédente, il lui [à sa femme, Nora] avait annoncé, *gêné, sans savoir pourquoi il était gêné* : — Je me présente au *Country Club*. [...] *Il avait rougi*, comme tout à l'heure en parlant à Carney au téléphone. *Cela l'humiliait toujours de rougir ainsi, car il avait conscience de ne pas avoir tort, de ne rien faire de mal, de faire, au contraire, tout ce qui est au pouvoir d'un homme pour rendre sa famille heureuse et assurer son avenir.*»⁷

Plus on progresse dans le chapitre, plus la conduite et la personnalité de Walter Higgins sont présentées de manière à aviver la curiosité : «C'était rare qu'il parle à sa femme de ce qui le tracassait et *il se demandait pourquoi*, car ils formaient sans doute le ménage le plus uni du pays.»⁸ «Ce qu'il fallait, c'est qu'il garde son sang-froid et surtout qu'il ne laisse pas l'inquiétude l'envahir, car alors *les idées dont il avait honte par la suite* lui trottaient dans la tête.»⁸ «Elle [Nora] ne soupçonnait sûrement pas que, depuis leur mariage, et même depuis qu'ils avaient commencé à vivre ensemble, *il vivait dans la crainte de lui être inférieur. Il lui semblait qu'un jour elle s'apercevrait qu'elle s'était trompée sur son compte* [...]»⁹

Le premier chapitre est ainsi *saturé* d'indices concourant à faire apparaître Walter Higgins comme un individu en proie à un malaise latent, un malaise dont son incertitude anxieuse quant à l'issue du vote au *Country Club* est le révélateur. C'est cette *saturation* qui importe si l'on s'attache à rendre raison du pouvoir d'intéressement du récit. Le nombre des indices du mystérieux malaise est tel que le lecteur ordinaire — le simple amateur — doit *nécessairement* en percevoir quelques-uns au passage et terminer le chapitre avec l'impression qu'il y a là — qu'on me passe l'expression — quelque chose qui cloche.

⁵ P. 10.

⁶ P. 11.

⁷ P. 12.

⁸ P. 14.

⁹ P. 25. C'est chaque fois moi qui souligne.

De cette impression au désir de savoir, il n'y a qu'un pas lorsque le romancier en fait autant que Simenon pour favoriser l'empathie. « Une des lois psychologiques fondamentales, rappelle Vincent Jouve dans son essai consacré à l'effet-personnage dans le roman, est que notre sympathie à l'égard de quelqu'un est proportionnelle à la connaissance que nous avons de lui : plus nous en savons sur un être, plus nous nous sentons concernés par ce qui lui arrive. »¹⁰ On en apprend vraiment beaucoup sur Walter Higgins dans ce premier chapitre. Qui plus est, ce qu'on apprend sur lui n'est pas le fait d'un narrateur omniscient dont le discours ruinerait l'effet de l'*incipit*, propice à l'adoption de la posture du « participant ». Simenon continue à privilégier la focalisation interne.

De même privilégie-t-il le monologue narrativisé¹¹ pour donner à connaître les pensées du protagoniste. Les thèmes de ces pensées multiplient les éclairages sur Walter Higgins comme individu : son trajet socio-professionnel, sa vie publique, sa vie privée font ainsi l'objet d'une anamnèse qu'oriente et que dynamise l'attente du coup de téléphone fatidique. Pour le dire vite et simplement : le lecteur est informé de ce dont le personnage se souvient dans l'attente anxieuse d'une décision revêtant à ses yeux une importance capitale. Ce mode d'information-là, le caractère intime de certains renseignements, l'esseulement de Walter Higgins faisant du lecteur l'unique dépositaire de ses secrets, la souffrance sourde et diffuse d'un homme « mal dans sa peau » sans qu'il sache pourquoi, cette ignorance même enfin, tout cela concourt à inciter le lecteur à « se mettre à la place » du protagoniste, à poursuivre sa lecture, pour, si j'ose le dire ainsi, « en sortir avec lui ».

Higgins est anéanti par la nouvelle de son éviction. Il a le sentiment que « la communauté l'[a] repoussé » et des pulsions meurtrières de vengeance l'agitent : « Je les tuerai tous ! »¹² Il ne tuera personne, mais il en viendra à se demander s'il est lui-même quelqu'un : « Ce qui s'[est] produit la veille en quelques instants, alors que sa femme ne s'apercevait de rien, c'[est] bel et bien un écroulement. L'écroulement de tout ce qu'il [a] obstinément bâti depuis qu'il [a] l'âge de raison. L'écroulement de lui-même, en somme, du

¹⁰ Vincent JOUVE, *L'Effet-personnage dans le roman*, Paris, P.U.F., 1992, p. 132.

¹¹ Dorrit Cohn le définit comme « transformation du discours intérieur du personnage, devenant le discours du narrateur dans les textes de fiction à la troisième personne ». Selon elle, il consiste à « rendre la vie intérieure d'un personnage en respectant sa langue propre, tout en conservant la référence à la troisième personne ainsi que le temps de la narration. » (*La Transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman* (1978), trad. fr. Paris, Le Seuil, 1981, p. 122.)

¹² *Id.*, p. 31.

Walter J. Higgins tel que les gens le connaissent et tel qu'il se connaissait, car il se [rend] compte que celui-là n'[existe] plus, n'[existera] jamais plus.»¹³ La boule noire a fracassé l'univers dérisoire où il pensait avoir sa place. Brutalement, il est devenu étranger à lui-même et au monde qui s'agite autour de lui. C'est la raison profonde de son ressentiment pour les membres du *Country Club* : «c'[est...] de cela qu'il leur en [veut], de l'obliger non seulement à les réexaminer, dans une lumière nouvelle, mais à se réexaminer lui-même»¹⁴ : «Est-ce que, jusque là, il s'[est] aveuglé exprès, pour son confort, pour son ambition?»¹⁴

Toujours est-il qu'aveugle, Higgins ne l'est plus : les mesquineries et les vices, la suffisance et l'hypocrisie de ces notables qui l'ont rejeté lui sautent maintenant aux yeux. «Hier, jusqu'au moment où le téléphone [a] sonné, ils étaient encore pour lui des notables, des citoyens de choix et il ne mettait en doute ni leurs mérites ni leurs droits, à plus forte raison leur intégrité.»¹⁵ Or, «qu'[est] au juste Oscar Blair, par exemple, l'homme le plus en vue et le plus riche de Williamson, sinon un vieux saligaud hypocrite?»¹⁵ «Pourquoi [Carney] [a]-t-il acheté des terrains sur la colline sud peu de temps après avoir été nommé sénateur à Hartford et, comme par hasard, quelques semaines avant qu'on parle du percement de la nouvelle route à grand trafic?»¹⁶

Le lendemain soir, à la mairie, le conseil d'administration du groupe scolaire débat, en présence des parents d'élèves, de l'opportunité d'agrandir les bâtiments pour répondre aux besoins de l'heure ou de bâtir une nouvelle école en tenant compte des besoins de l'avenir. C'est dans une sorte d'évidence qu'apparaît à Higgins «la géographie de la salle, qui n'[est] d'ailleurs qu'une projection de la géographie de la ville. Jamais il ne s'était demandé pourquoi telles gens s'asseyaient dans les premiers rangs tandis que d'autres se groupaient dans certains coins.»¹⁷ Pas plus qu'il n'avait pris conscience que lui-même «normalement aurait dû se trouver dans le groupe du milieu», que «c'est là qu'il aurait pris sa place d'instinct s'il n'avait pas été sur l'estrade»¹⁸, en tant que trésorier du groupe scolaire. Mais puisqu'il s'y trouve, sur l'estrade, puisque, comme trésorier, il connaît l'aspect financier de la question mieux que quiconque, il rompt en visière avec le cercle des

¹³ *Id.*, p. 35.

¹⁴ P. 38.

¹⁵ P. 37.

¹⁶ P. 39.

¹⁷ P. 76.

¹⁸ P. 77.

privilegiés dans lequel, la veille encore, il espérait pouvoir s'introduire. Il argumente contre le projet qu'ils soutiennent et il invite l'assemblée à voter contre ce projet. Par son opposition aux nantis, Higgins pense commettre une sorte de suicide social, et pourtant, le lendemain, alors qu'il croyait avoir définitivement infléchi le cours de son existence, tout le monde se comporte comme si rien n'avait eu lieu la veille. Higgins trouve « non seulement déroutant, mais humiliant de s'être préparé à une lutte héroïque et de se trouver devant le vide. »¹⁹

Ainsi résumés, les chapitres 3 et 4 ainsi que les premières pages du 5 permettent de se faire une idée de la diversité des moyens dont use Simenon pour ménager et relancer l'intérêt. Un court instant les vellétés de meurtre du protagoniste orientent le lecteur sur la piste du roman de la vengeance, mais cette piste-là est rapidement barrée et s'ouvre celle du roman de la crise existentielle, dont maints dénouements sont envisageables. L'amateur de Simenon, dont je m'attache à analyser l'intéressement, n'en est généralement pas à sa première rencontre avec le romancier. Il sait que ce dernier a exploré bien des voies de la déviance : du crime à la déchéance sociale en passant par la fugue. Il est donc vraisemblable qu'il se demande comment Higgins va réagir à la perte de ses repères.

Je ne puis montrer par le menu comment Simenon s'y prend pour que cette interrogation soit toujours celle d'un lecteur dans la posture du participant. *Grosso modo*, le romancier ne s'y prend pas autrement que dans le premier chapitre, s'agissant des techniques narratives. Mais il met en action de nouveaux ressorts d'intérêt, d'ordre thématique, susceptibles d'agir sur un lectorat de très vaste amplitude. Il s'agit, d'une part, de la dénonciation des apparences, liée en l'occurrence à une prise de conscience de la mauvaise foi et, d'autre part, du manque de reconnaissance prenant ici, successivement, la forme du rejet et celle du déni. Le rejet est un refus de confirmation : ceux qui en sont victimes espèrent la reconnaissance de la valeur qu'ils s'attribuent à eux-mêmes et sont déçus dans leurs espérances ; le déni — plus grave, plus douloureux que le rejet — est un refus de considération : ceux qui en sont victimes espèrent la reconnaissance de leur existence même, et ils ne l'obtiennent pas²⁰.

On chercherait en vain un commentaire du narrateur hétérodiégétique, ou un dialogue entre les personnages thématissant la désillusion, la mauvaise

¹⁹ P. 101.

²⁰ Tzvetan TODOROV, *La Vie commune. Essai d'anthropologie générale*, Paris, Le Seuil, 1995, ch. 1, p. 15-62.

foi, le rejet ou le déni. Nulle réflexion de portée générale, ici ; nulle distance prise avec la situation particulière de Higgins. Mais c'est sans doute pour cette raison même que le lecteur participant, peut se sentir concerné. Le romancier table ici sur la vertu d'intéressement d'expériences que la plupart des gens ont faites un jour. Expérience de la désillusion : le monde n'est pas tel qu'il me convenait de le voir pour y prendre la place que j'y souhaitais occuper ; je dissimulais mon désir de cette place derrière les faux-semblants proposés par ceux qui ont intérêt à maintenir le système des places existant. Expérience du refus de reconnaissance également : ai-je donc si peu de valeur à vos yeux ? vous apercevez-vous même que j'existe ?

Jusqu'au moment où il apprend que, pour la seconde fois, sa candidature au *Country Club* a été rejetée, Walter Higgins a pu se représenter son environnement social comme un espace accueillant dont l'harmonie reposait sur la prise en considération du mérite personnel, et il a pu se voir lui-même comme un cas exemplaire d'intégration fondée sur la reconnaissance de ce mérite. Avant la boule noire, il a cru appartenir à l'élite de Williamson parce que, comme cette élite, il résidait dans le haut de la ville, à l'écart des « ouvriers de la fabrique de chaussures qui port[ent] presque tous des noms étrangers. »²¹ Il a vécu dans l'illusion « d'en être », lui qui « [a] commencé tout en bas de l'échelle, à balayer les planchers, puis à faire les livraisons, pas [à Williamson], mais à Oldbridge, dans le New Jersey, où il [est] né. »²² Doublement étranger à l'élite locale — parce qu'il vient d'Oldbridge et parce qu'il est issu d'un milieu modeste —, Higgins a forgé et entretenu lui-même sa conviction d'avoir conquis un droit à la reconnaissance : en travaillant avec acharnement à sa promotion socio-économique, en se dévouant à la collectivité et en faisant preuve de ce zèle modeste qui est à la fois marque d'allégeance et preuve de bonne volonté : « Il [n'a pas cherché] les titres honorifiques, comme président ou vice-président, qui revenaient de droit à d'autres, mais il [a fait] de son mieux pour se rendre utile et chacun savait qu'on pouvait se fier à lui. »²²

Tzvetan Todorov distingue « deux formes de reconnaissance auxquelles nous aspirons tous : une reconnaissance de *conformité* et d'une reconnaissance de *distinction*. »²³ La première consiste à assurer au demandeur qu'il est « bien pareil à nous », « bien notre semblable », la seconde à lui confirmer qu'il est effectivement le meilleur... en son genre tout au moins. C'est plutôt

²¹ P. 18.

²² P. 17.

²³ Tzvetan TODOROV, *op. cit.*, p. 98.

de la première que de la seconde qu'il s'agit ici, de la reconnaissance de conformité plutôt que de la reconnaissance de distinction. Ou, si l'on veut, d'une reconnaissance de distinction dans la conformité. Higgins aspire à ce que, en l'accueillant au *Country Club*, on reconnaisse en lui non pas un véritable parangon de réussite sociale ou d'esprit de citoyenneté active, mais une respectable incarnation du modèle (américain) du *self made man*, imprégné de cette mentalité qu'on qualifierait aujourd'hui de « communautarienne »²⁴. Qu'est-ce à dire ? Pour l'essentiel, que, bien qu'il se soit « fait tout seul », Higgins est très désireux d'appartenir à des communautés (familiale, locale, nationale, professionnelle, religieuse, ethnique, culturelle, etc.), et très conscient également des devoirs inhérents à ces appartenances.

« La satisfaction que l'on tire de la conformité aux normes du groupe, écrit encore Todorov, explique [...] en grande partie la puissance des sentiments communautaires. [...] Suivre scrupuleusement les habitudes de votre milieu vous procure la satisfaction de vous sentir exister par le groupe. Si je n'ai rien dont je puisse être fier dans ma vie à moi, je m'attache avec d'autant plus d'acharnement à prouver ou à défendre la bonne renommée de ma nation ou de ma famille religieuse. »²⁵ Higgins exemplifie un type d'homme social, beaucoup plus répandu dans les années 1930–1970 qu'après la « révolution culturelle » marquant l'entrée dans le dernier tiers du xx^e siècle, un type d'homme social que caractérisent un souci de stabilité et de prévisibilité des interactions, donc le respect des rôles, des statuts et des positions correspondantes²⁶. Pour un tel homme social, la fierté personnelle — dont le défaut, selon Todorov, est compensé par la défense du groupe d'appartenance — est un effet des marques de

²⁴ À l'hypothèse libérale d'un individu entièrement libre, rationnel, stratégique, participant sans préjugé ni passion à la construction d'une société, les communautariens opposent la double réalité d'un individu toujours-déjà inscrit dans un milieu, marqué par une culture, imprégné de valeurs et de normes, mais néanmoins regrettamment obsédé de réussite personnelle au point d'en oublier ses responsabilités sociales. Cf., notamment, A. MACINTYRE, *Après la vertu* (1981), trad. fr. Paris, P.U.F., 1997 ; C. TAYLOR, *Le Malaise de la modernité*, trad. fr. Paris, Cerf, 1994.

²⁵ Tzvetan TODOROV, *op. cit.*, p. 99.

²⁶ Dans un champ de relations donné, caractérisé entre autres par une certaine configuration de positions (ou places), le rôle est l'ensemble des comportements qu'autrui peut « légitimement » attendre de celui qui occupe telle position, et le statut, corollaire de ce rôle, l'ensemble des comportements que peut « légitimement » attendre d'autrui celui qui occupe cette position. L'emploi courant de « statut » pour désigner la position occupée par quelqu'un ainsi que la présupposition d'attentes « légitimes » réciproques (quand on occupe telle position on a le devoir de se comporter de telle façon, mais on est également en droit d'attendre que les autres se comportent d'une manière congruente à la nôtre) ont souvent eu pour effet une regrettable mise sous le boisseau de l'acceptation technique du terme « statut ».

respect du statut : je suis fier parce que votre comportement correspond aux attentes que je puis « légitimement » avoir, étant donné la position que j'occupe ; je suis fier parce que vous manifestez, par ce comportement, que vous me reconnaissez comme le « légitime » détenteur de cette position et/ou comme quelqu'un qui se conduit conformément aux obligations qu'elle comporte.

Dans le cas de Walter Higgins, il est un domaine d'interactions où la fierté personnelle — disons l'estime de soi-même — ne pose pas de problème : c'est le domaine professionnel. Simenon y insiste, comme il insiste sur tout ce qu'il tient pour essentiel à la situation du protagoniste. Par exemple : « Si on lui [a] confié la direction d'un magasin, c'est qu'on le [sait] travailleur et honnête. »²⁷ « Quelqu'un lui [a] fait confiance, quelqu'un de plus important que tous les membres du *Country Club* réunis, non pas à la légère, mais après l'avoir mis à l'épreuve pendant des années, comme lui-même [met] maintenant son personnel à l'épreuve. Il [est] devenu patron à son tour. Il ne [siège] pas au sommet de la pyramide [... mais] il n'en [est] pas moins à égale distance du bas et du haut de l'échelle. »²⁸ Mais « n'y [a]-t-il donc qu'[au *Supermarket*] qu'il [est] un homme ? »²⁹

Cette question qui clôt le chapitre 3 et se trouve ainsi bien mise en évidence, récapitule une autre série d'indices ayant trait, elle, aux difficultés qu'éprouve Higgins à s'estimer lui-même dans la communauté familiale. Il éprouve envers sa femme — qui pourtant ne laisse pas de lui reconnaître des qualités et de lui signifier son attachement — un sentiment d'infériorité, et il a l'impression que sa fille Florence l'observe avec le détachement du naturaliste observant un insecte : « il ne [croit] pas à l'admiration de Nora, encore moins à celle de ses enfants. »³⁰ Pourquoi n'y croit-il pas ?

S'agissant de Nora, Simenon fait tout le nécessaire pour que la raison n'échappe pas : Higgins a été « trop heureux qu'elle [accepte] de l'épouser », elle, « une des jeunes filles les plus populaires de l'école, une des plus jolies aussi, et des plus intelligentes »³¹, lui, l'adolescent affligé d'« une grosse tête sans expression et [d']une gaucherie dont il ne [s'est] jamais guéri »³¹ ? Lui le jeune homme impécunieux dont l'actuelle situation, péniblement acquise, exige encore douze à treize heures de travail quotidien... Bien

²⁷ P. 17.

²⁸ P. 44.

²⁹ P. 71.

³⁰ P. 46.

³¹ P. 21.

compréhensible, donc, qu'en dépit des marques d'attachement que lui donne son épouse, Higgins vive « dans la crainte de lui être inférieur. »³²

Du côté de Florence, les choses sont moins claires : Higgins ne peut se dire les raisons pour lesquelles il ne saurait croire à l'estime de sa fille aînée. Mais Simenon répète, ressasse même, que le comportement de la jeune fille inquiète son père et, donc, il invite instamment le lecteur à chercher les explications qui échappent au personnage.

Une scène qui a lieu le lendemain du soir où la candidature de Higgins a été rejetée, met le lecteur en mesure de rendre raison du comportement de Florence. Au cours de cette scène la jeune fille reproche à son père d'avoir une seconde fois présenté sa candidature au *Country Club*, de ne pas se rendre compte que ceux qui en font partie ne l'accepteront jamais, de ne pas s'apercevoir qu'on se moque de lui et de ne pas envisager que ça puisse l'humilier, elle, qu'il donne ainsi prise aux sarcasmes d'autrui.

Cette scène est cruciale quant à la réaction de Higgins au rejet signifié par la boule noire : « Du coup, son indignation, sa colère, son ressentiment envers les gens du comité [ont] disparu ou [sont] passés au second plan. Ce n'[est] plus aux autres qu'il [pense], mais à lui, et il [est] submergé de pitié à son propre égard. De pitié et d'ironie, car, au fond, il n'[est] qu'un pauvre imbécile qui s'[est] nourri d'illusions pendant vingt ans et plus. »³³

Et de se demander s'il n'aurait pas mieux fait de rester à la place qu'il occupait une vingtaine d'années plus tôt, tout au bas de l'échelle sociale. De se demander si, du groupe des citoyens qui comptent, il a jamais fait réellement partie, s'il n'a pas simplement rêvé d'« en être ». C'est alors qu'il adresse à Nora une demande de reconnaissance à la fois nouvelle, maladroite et pathétique :

— Qu'est-ce que tu penses de moi? [...]

— Tu sais bien, Walter, que tu es le meilleur des hommes.

Cela ne signifiait rien et lui faisait peur, car c'était la réponse banale de quelqu'un qui préfère ne pas parler.

— À part ça.

— Je ne comprends pas. Tu es bon avec tout le monde. Tu passes ton temps à rendre service. Tu es courageux. Tu te tues pour ta famille. [...] Je t'aime Walter. [...]

Ce n'était pas ce qu'il avait espéré d'elle et cela ne dissipait pas ses inquiétudes.³⁴

³² P. 25.

³³ P. 59.

³⁴ P. 61-62.

Ce qu'il importe de percevoir dans ce dialogue, c'est le changement quant à la nature de la reconnaissance espérée. Jusqu'à présent, Higgins aspirait à la reconnaissance de sa conformité : bon époux, bon père, bon gérant de supermarché, bon citoyen — autrement dit, en tout dans la norme, parfaitement coulé dans le moule. Or, ici, ce à quoi il aspire, c'est à une reconnaissance de distinction. Higgins voudrait que sa femme lui réponde qu'il vaut bien mieux, à ses yeux, que ceux qui ne l'ont pas estimé assez bon pour être des leurs. Il voudrait que Nora, par rapport à qui — et c'est essentiel — il éprouve un sentiment d'infériorité, avalise son jugement négatif sur les gens du *Country Club* et, corollairement, qu'elle confirme sa supériorité sur ces gens-là.

Certes, Simenon ne se fait pas le commentateur de la conversation entre les personnages, mais, à deux reprises, il dit explicitement que ce que reconnaît Nora ne correspond pas à ce que Higgins aimerait qu'elle reconnaisse : être « le meilleur des hommes » est insignifiant du point de vue de celui qui voudrait être estimé meilleur que *certains* hommes ; être aimé pour sa bonté, son dévouement, son courage — autrement dit parce que l'on incarne le stéréotype de l'homme aimable — ce n'est pas être aimé *inconditionnellement*, et ce n'est même être explicitement *préféré* à ceux qui ne sont ni (aussi) bons, ni (aussi) dévoués, ni (aussi) courageux. Ce que répond Nora ne correspond donc pas à ce que Higgins « avait espéré d'elle ». Et, pour que l'échec de cette importante conversation n'échappe pas, Simenon fait dire à Nora qu'elle ne « comprend pas » ce que veut son mari.

Cet échec est déterminant. La boule noire a provoqué une sorte de séisme psychique en Walter Higgins. Pour combler la faille énorme qui s'est ouverte dans sa représentation du monde, pour réparer l'image lézardée de lui-même, il a demandé à Nora la confirmation de sa valeur. Ne l'ayant pas obtenue, parce que Nora n'a pas bien compris sa demande, il adopte, lors du débat sur le groupe scolaire, un comportement de rupture, à caractère suicidaire, qui est sans doute la plus risquée des stratégies de défense en cas de rejet par autrui : ce n'est pas vous qui ne voulez pas de moi, c'est moi qui ne veux plus de vous, déclare-t-il de manière indirecte aux notables en s'opposant à leur projet. Il sait que ce changement de camp « [peut] l'entraîner loin »³⁵ sur la pente de la déchéance socioprofessionnelle. Cela ne l'empêche pas de sentir « une légèreté qu'il n'[a] jamais connue, comme s'il

³⁵ P. 87.

échappait tout à coup aux lois de la pesanteur. Est-ce parce que, désormais, rien ne l'[attache] plus à rien ? »³⁶

Ce sentiment de liberté est de courte durée. Après l'intervention de Higgins dans le débat sur l'extension du groupe scolaire, Nora, inquiétée par un sourire de son mari qui n'est « pas son sourire ordinaire », plutôt celui d'un homme qui, « cessant soudain de prendre la vie au sérieux, [va] se mettre à faire des gamineries »³⁷, lui fait part de ses craintes d'un avenir compromis par sa rupture avec le clan des notables. Alors, Higgins franchit la ligne au-delà de laquelle le sentiment d'être incompris se mue en hostilité :

— Tu as pesé le pour et le contre ?

Il lui répondait oui, presque méchamment, cette fois. Et il devait se contenir pour ne pas éclater.

Quand il était un homme docile qui disait *amen* à tout le monde et craignait un froncement de sourcils de ses supérieurs, [...], Nora elle-même ne parvenait pas à lui cacher un certain mépris. [...]

Maintenant, il regardait les réalités en face. On l'avait obligé à ouvrir les yeux. Les ouvrait-il trop à leur gré et Nora allait-elle encore se mettre de leur côté.

Il savait désormais qu'il ne pouvait pas plus compter sur elle que sur qui que ce fût, qu'il ne pouvait compter [...] que sur lui-même.

Et la vérité, qu'il avait envie de lui crier, c'est qu'il n'avait jamais été lui-même. Pas seulement à cause d'elle, soit ! Mais sûrement en partie à cause d'elle, parce qu'il se figurait qu'il ne la méritait pas, qu'elle était née pour un autre genre de vie qu'il devait lui donner coûte que coûte.³⁸

Se manifeste ici, clairement, la confusion mentale de l'individu affecté par le refus du *type* de reconnaissance qu'il désire, manifestée par la personne *qu'il souhaite*, au moment où il en a vraiment besoin. Le manque fondamental d'estime de soi d'un tel individu l'incline à se croire méprisé, trahi, délaissé, nié — et à interpréter les conduites d'autrui dans le sens de cette croyance. Ce sont là les principaux symptômes de la « névrose d'abandon » : autodépréciation, angoisse, culpabilité, agressivité, sentiment de ne pas compter et de ne pouvoir être pris en considération.

On ne trouve pas, j'y insiste, sous la plume du romancier, la moindre trace d'interprétation. On n'y trouve même pas de ces dissonances ou de ces manifestations ténues d'un désaccord latent entre le personnage et le narrateur qui invitent le lecteur à l'interprétation. Il s'ensuit que ce dernier

³⁶ P. 88.

³⁷ P. 91.

³⁸ P. 92-93.

n'est nullement engagé à abandonner la posture du participant. Il n'en demeure pas moins qu'il peut fort bien s'aviser qu'il se trouve « à la place » d'un personnage dont l'action présente, certes, maintes analogies avec son propre vécu, mais dont la structure psychique ou, simplement, le degré de lucidité diffère des siens. Et le lecteur en question de se demander alors pourquoi Walter Higgins « est comme ça » ou pourquoi « il n'y voit pas plus clair » — c'est-à-dire pourquoi il ne voit pas, dans son propre comportement, ce qui lui saute aux yeux, à lui, le lecteur.

Outre l'emploi de techniques narratives favorisant la participation, c'est cela même — cette place faite au lecteur en quête de réponses aux questions que le roman l'incite à se poser, la pertinence de ces questions à la vaste problématique du malaise individuel dans un état social caractérisé par l'importance des rôles³⁹ — c'est cela même qui, à mon avis, rend le mieux raison du succès de Georges Simenon.

Jean-Louis DUMORTIER
Université de Liège

³⁹ Longue a été la durée de cet état social. Par ailleurs, les difficultés actuelles de l'individuation sont, en partie tout au moins, provoquées à la fois par la crise des rôles et par leur résistance à cette crise. L'homme social contemporain, s'il refuse de limiter ses possibilités d'individuation à l'éventail des rôles et des manières de les jouer, ne peut pour autant accepter l'incertitude comportementale qu'entraînerait leur faillite définitive.

Jacques LECARME

Coups de foudre pour *Le Coup de lune*

DANS une étude déjà ancienne, qu'avait bien voulu recueillir la revue *Textyles*¹, j'avais raconté une scène mémorable, faisant s'affronter, à la télévision française, Robbe-Grillet, qui venait d'écrire *Le Miroir qui revient*, et Modiano, qui publiait *Quartier perdu*. Si ma mémoire est bonne, cette émission de Bernard Pivot, dans la série *Apostrophes*, date de 1985 et elle a certainement été archivée à l'I.N.A. Agressif et bien arrogant, Robbe-Grillet somma Modiano de s'expliquer sur son aphasie apparente, et sur son amnésie présumée. À la fin de l'émission, Bernard Pivot chercha à faire dire au cadet de bonnes paroles à l'intention de son grand aîné. Le fondateur du nouveau roman avait-il influencé l'auteur de *La Place de l'étoile*? Celui-ci répondit que les romans de Robbe-Grillet ne lui avaient paru ni nouveaux ni difficiles : il avait lu avant des romans bien plus novateurs, bien plus perturbants comme *Le Coup de lune* de Simenon². Ravalé au rang de suiveur timide du populaire Simenon, Robbe-Grillet en resta interdit et sans voix. L'aphasique, avec ses bredouillis d'où avait fusé le trait qui tue, avait cloué le bec au grand communicateur. Modiano attestait bien ainsi le coup de foudre, éclairant et sidérant, pour le roman de 1933. Il suggérait aussi une confrontation fort éclairante entre *Le Coup de lune* (1933) et *La Jalousie* (1957). Certes, on doit, on peut aimer tout Simenon, car il partage avec Maupassant une curieuse impossibilité de rater un roman ou une nouvelle,

¹ Jacques LECARME, « Les romans coloniaux de Georges Simenon », *Textyles*, n° 6, Bruxelles, 1989, p. 179–189.

² Quand Modiano publie son premier livre, il a pu lire de Robbe-Grillet, *Les Gommages* (1953), *Le Voyeur* (1955), *La Jalousie* (1957), et aussi voir *L'Année dernière à Marienbad* (1960). Mais il peut aussi les avoir refusés. Sur l'influence durable de Simenon sur Modiano, voir de Jacques LECARME, « Les cinq voies de l'autobiographie simenonienne », *Traces*, n° 11, 1999. Nous avons essayé dans diverses études de montrer que Simenon, et à sa suite Modiano, ont fort bien pratiqué l'« autofiction », ainsi baptisée en 1977. *Les Trois Crimes de mes amis* en constitue un chef-d'œuvre précurseur.

en somme de manquer son coup. Mais on peut, pour le seul *Coup de lune* chercher les traces de coups de foudre à la lecture propres à la lecture passionnelle, tout en réservant les droits de la lecture critique (on hésitera à dire « scientifique », car de tels romans ne seront jamais des objets froids). Ainsi le modeste intervenant d'aujourd'hui, qui avait joué sans le savoir le rôle de Timar, dans l'Afrique post-coloniale, il y a trente-cinq ans, a éprouvé un coup de foudre assez analogue à celui qu'auront exprimé, avant Modiano un André Gide, mais aussi Serge Gainsbourg, auteur d'un très beau film, *Équateur*, inspiré de notre roman³.

Dans ce roman d'aventures, qui appartient à l'horizon du « roman colonial », pour en retourner toutes les figures, il y a bien le noyau d'un roman policier, dont l'enquêteur serait le naïf Timar⁴, bien plus que le commissaire de Libreville. On a donc tué Thomas, le « boy » africain, et dans quelles conditions ? En fait, il n'y a aucune énigme : le monde blanc, tout petit monde, sait que c'est Adèle, et qu'il faut d'urgence trouver un faux-coupable noir à condamner. Reste qu'on ne comprend pas pourquoi Adèle est allée tuer Thomas, qui aurait menacé de la faire chanter. Il aurait révélé au mari et patron d'Adèle qu'elle avait couché avec le premier venu et nouvel arrivant, Joseph Timar ? Eugène en serait alors devenu fou furieux ? Mais elle couchait épisodiquement avec tous les clients du bistrot et avec tous les notables... Le mobile ne tient guère. On voit mal comment a été montée la fabrication du faux coupable : Adèle était assez bien informée pour aller remettre elle-même le revolver du crime au chef du village nègre. Finalement, on se convainc qu'Adèle, la gentille Adèle, a tué un Noir, mais que l'important est, bien plus, qu'une Blanche ne soit pas inquiétée pour le meurtre d'un Noir, la solidarité des Blancs impliquant son impunité. La fin du roman ajoute à l'incertitude un processus de déréalisation. On ne sait si le Noir, après l'éclat public de Joseph Timar, a été condamné ou acquitté. On ne sait s'il était ou non le père de la vierge noire qui s'est offerte, le long du fleuve, à Joseph Timar. On ne sait pas non plus si Adèle, associée à l'ancien coupeur de bois Bouilloux, devenu le propriétaire de l'Hôtel Central, va devenir elle aussi une riche exploitante de bois exotique.

³ Sur *Équateur* de Gainsbourg, on pourra lire de Bernard ALA VOINE, « D'Équateur de Gainsbourg à *Coup de lune* d'Eduardo Mignogna », dans *Traces*, n° 13, Liège, 2002. Bernard Alavoine confronte le film de Gainsbourg à un téléfilm réalisé en 1999 et diffusé sur ARTE en 2000.

⁴ Joseph Timar désigné dès la première page du roman (G. SIMENON, *Romans*, t. I, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2003, p. 321), semble aussi naïf et crédule que son saint patron, et programmé par son patronyme, pour le trimard et pour le martyr. L'onomastique fictive suggère bien une vocation christique.

On se demande pourquoi Adèle a d'emblée fait l'amour avec le jeune Timar, puisqu'elle ne pouvait savoir alors que l'oncle de Timar était en mesure de lui obtenir une dérogation pour la plantation espérée. Le narrateur n'utilise jamais de la focalisation interne sur Adèle, qui permettrait de deviner ce qu'elle pense et ce qu'elle projette. Certes on sait d'elle que sous sa robe de soie noire elle ne porte pas de dessous, qu'elle sort avec des bottes souples et un casque colonial, que sa peau est très blanche et très douce, et qu'elle ne refuse jamais son corps aux hommes qui, tous, la désirent : Venus des moustiquaires, amante universelle de la colonie, mais aussi conquérante des richesses coloniales. On est bien loin du roman policier, à moins que, selon la célèbre formule de Malraux (à propos de *Sanctuaire* de Faulkner)⁵, on y voie l'intrusion de la tragédie grecque. L'Afrique équatoriale convient fort bien à un tragique porté à l'incandescence.

Pour décrire la modalité de ce récit, on recourra à un oxymore : l'irréalisation dans l'hyper-réalisme. On n'a jamais mieux décrit la décomposition de l'Européen en Afrique équatoriale sous la double influence du soleil et de son antidote, l'alcool anisé. Sous les yeux des Africains, les administrateurs et les exploitants se détruisent à qui mieux mieux, en accélérant un processus de mort inhérent au système colonial. L'histoire comme le récit doivent aboutir à l'ultime formule de Timar : « *L'Afrique, ça n'existe pas.* » Au terme, plus rien n'existe, ni la rationalité de Timar, tout à fait disloquée, ni celle de la colonisation française, ni celle d'une hypothétique culture noire de résistance⁶. Même le corps d'Adèle, qui est tout ce qu'a touché (mais pas conquis) Timar, existe de moins en moins, jusqu'à prendre l'allure d'un mirage. L'Afrique a été une saison en enfer, avec remontée de l'Achéron. Timar en sort comme un mort vivant, conscient de n'être plus tout à fait un être réel.

La dynamique narrative repose sur des déplacements très ralentis, avec des stations involontaires et des faux départs. On peut y voir six séquences.

- 1.- Timar débarque à Libreville et descend à l'Hôtel Central. Au lieu de rejoindre le poste prévu de la Sacova, il s'y arrête, interminablement.

⁵ La préface de Malraux à la traduction française de Faulkner est d'abord publiée en 1931 dans *La Nouvelle Revue française*.

⁶ Cependant nous nous dissociions tout à fait de Benoît Denis et de Jean-Louis Dumortier qui voient dans « L'Heure du nègre » un « racisme larvé » (G. SIMENON, *Romans, op. cit.*, p. 1383). La thèse, appliquée au *Coup de lune* serait plus encore tendancieuse. C'est au prix d'une illusion rétroactive et d'anachronismes sournois qu'on fait aujourd'hui, certes de bonne foi, un procès de racisme inconscient à des anti-racistes incontestables des années trente (Sartre, Simenon, Gide). Au mieux, on pointe des stéréotypes sans pouvoir en tirer des interprétations claires. Pour tout le reste, la notice de Benoît Denis est irréprochable et pénétrante.

- 2.- Après l'initiative d'Adèle d'obtenir la « transmission » de la concession Truffaut, Timar remonte le fleuve, dans une pinasse à moteur, jusqu'à la plantation. Alcoolisé, fiévreux, quasi comateux, Timar ne maîtrise ni ne dirige rien. C'est le capitaine noir à la bouche édentée qui mène la pinasse au poste reculé⁷.
- 3.- À l'arrivée dans la concession, coup de dengue, coup de barre et coup de lune mettent Timar K.O., c'est-à-dire hors-jeu. Pendant son coma, le contremaître grec Constantinesco prend en main les deux cents esclaves noirs et le travail de l'okoumé. Timar ne sort de l'hébétude que pour noter les trahisons d'Adèle : visite de Bouilloux chargé des messages du procureur, départ d'Adèle pour Libreville sur la pinasse, enlevée à Timar.
- 4.- Enfin, l'homme berné se révolte. Il réquisitionne une pirogue et treize rameurs. Au village, qu'il a déjà visité à l'aller, il va participer à une fête indigène et s'offrir une belle Noire, qui l'avait déjà attiré.
- 5.- Le procès d'Adèle, à Libreville, donne lieu à un beau scandale. Timar compatit avec les faux coupables noirs, dénonce Adèle, rompt le pacte de la communauté blanche. Ce coup de folie lui vaut l'internement, vite suivi de l'expulsion.
- 6.- Timar, aliéné et paranoïaque est expulsé de la communauté européenne : sur le paquebot qui le ramène en France, il répète obstinément que « ça n'existe pas ».

Hormis deux coups d'éclat, dus à l'égarement, Timar reste toujours passif, désemparé, vaguement conscient de son incapacité à comprendre la vie coloniale et à déjouer ses pièges. C'est un enfant candide dans un monde de brutes, de poivrots et de garces, représentation assez fidèle du personnel colonial français. Par cette passivité illimitée et par sa fuite dans la bulle alcoolique, Timar, dépourvu d'initiative et de riposte, inverse totalement la figure du héros-aventurier. Victime d'un entourage oppressif, il est capable de violence éphémère et de révoltes inabouties, sensible à l'injustice d'un complot purement raciste des colonisateurs. On aurait peine à trouver plus démuni, moins avisé que ce fils de famille inadapté, neveu d'un (futur) sénateur de La Rochelle. Prosaïquement il est le souffre-douleur de la colonie, religieusement il est le saint-innocent qui renvoie la communauté à sa sauvagerie éthylique : à celle-ci, tout ce qui est humain est étranger.

⁷ Difficile ici de ne pas penser au *Cœur des ténèbres* de Joseph Conrad, lequel serait ainsi la source commune du *Coup de lune* de Simenon, et de l'épisode africain du *Voyage au bout de la nuit* de Céline.

Mais en même temps, Joseph Timar est rigoureusement le seul, dans le système colonial⁸, à manifester un sentiment élémentaire de justice ; le seul, lors du procès, à essayer de crier la vérité, à savoir que la Blanche a tué à coups de revolver le jeune Noir et que le vieux Noir est un faux coupable piégé par la femme blanche, qui a fait trouver chez lui l'arme du crime, après l'y avoir déposée. Dans cette nouvelle affaire Dreyfus du Gabon, aucune voix ne s'élève pour défendre le vieux Noir, sauf le naïf débarqué, le puceau de la colonie, l'ahuri à rembarquer expéditivement pour la métropole. Perçu comme un Judas par les Blancs du Gabon, Timar devient un Christ, chargé d'affronts et d'insultes, qui ne connaîtrait pas bien son message évangélique. Il répète en effet que « *l'Afrique, ça n'existe pas* » alors qu'un Messie prophétique attesterait que la colonie française n'a jamais existé en droit et en valeur, que l'Afrique française disparaîtra, et que les temps de la fin sont arrivés. C'est bien cette autre version de la prophétie qui est induite par le final de ce roman si peu colonial.

En rendant le protagoniste si faible, le romancier en fait une figure emblématique de la décolonisation, celle-ci n'étant pas une révolte de la conscience morale ou politique, mais un processus entropique de décomposition et de perversion. Timar en effet est complice de tous les crimes coloniaux : il participe aux razzias sexuelles, mollement il est vrai ; il use de son oncle-notable pour se faire céder illégalement une concession ; en proxénète, il utilise les deux cent mille francs d'Adèle, gagnés au trottoir ou au comptoir, on ne sait ; il use de son statut de Blanc pour s'imposer à une vierge noire, sans que sa conscience en soit troublée ; à la différence du Bardamu célinien, il s'immerge dans l'alcool, et cède aux délires de l'Afrique fatale aux Blancs, car finalement le colonialisme se sera dissout dans l'alcool. C'est bien l'itinéraire d'une chute, avec les tourments croissants de la mauvaise conscience qui se souvient des rites et des sacrements. Joseph est scrupuleux mais l'alcool lève les inhibitions et lui fait surmonter ses scrupules pour le laisser dans une léthargie anxieuse : plus dure sera la chute et avec elle le calvaire ou la passion⁹. Presque tous les « romans durs » de Simenon racontent l'histoire d'une dégringolade ou d'une déchéance, avec

⁸ On rappellera ici l'article de Jean-Paul SARTRE : « Le colonialisme est un système », publié dans *les Temps modernes*, en 1958, repris dans *Situations*, V – *Colonialisme et néo-colonialisme*, Paris, Gallimard, 1965.

⁹ Ce n'est pas à *La Chute* de Camus que l'on doit penser, mais à la nouvelle de Camus, *Un Renégat*, recueillie dans *L'Exil et le Royaume*. Dans tout martyr, même chez le renégat, il y a à la fois *chute* avilissante et témoignage spirituel.

parfois cette note ambiguë d'une crucifixion qui serait aussi ascension¹⁰. *Le Coup de lune* est bien le royaume de la psychose : psychose collective du système colonial, à base de paranoïa, de mégalomanie et de sadisme, psychose de Timar, paranoïaque jaloux à la limite de l'autisme, psychose narcissique d'Adèle, dont l'hybris est fort lubrique. En recourant au texte fondateur de Freud sur la psychose paranoïaque, on dirait que l'Afrique est peuplée de « Présidents Schreber » persuadés d'avoir un anus relié au soleil par d'innombrables rayons¹¹.

L'emprise invincible de Timar le nul sur les lecteurs vient assurément d'une configuration de l'imaginaire érotique (fort proche des essais de Freud sur la sexualité déjà traduits en 1933), lié aux expériences personnelles de Simenon, que le lecteur de 1933 ignorait heureusement, mais que nous connaissons bien par le corpus autobiographique. Tout se joue sur le clivage et la connexion de la maman et de la putain, et se complique du couple antinomique de la Blanche et de la Noire. Adèle apparaît comme une figure maternelle idéale : elle sert à boire et à manger, elle dresse le lit, elle soigne le malade, inaltérablement tendre. C'est une mère virginale, puisque sur sa peau très blanche et très douce, aucune souillure ne laisse de trace. Sous la lumière de la lune, son corps reste immaculé comme celui d'une vierge d'ivoire. Toujours tendre, elle n'est jamais sexuellement ardente, ni sensuelle, ni orgasmatique, quoiqu'en disent certains commentateurs. Par ailleurs (et le lien n'est pas surprenant) elle est la putain idéale, la *bonne pute* dont rêvent les héros de Romain Gary, figure d'une mère miraculeuse qui transgresserait innocemment la prohibition de l'inceste. C'est aussi une putain exceptionnelle : elle ne se fait pas payer en espèces et se prête gratis aux désirs des hommes, ne leur disant jamais le non qui désespère. Avec Timar, elle a l'initiative et la persévérance, tour à tour garde-malade, infirmière, compagne de nuit, gestionnaire... La fusion presque parfaite de la mère et de la putain achoppe sur le fait que la mère appartient à son seul fils, et la putain à tous les hommes (sauf à son mari). Adèle, femme d'affaires avisée, inverse la tendance, car elle a tous les hommes, ne se prêtant à eux que pour en retirer, à moyen terme, ressources et bénéfices. Timar sait sans doute au fond de lui-même que la femme blanche est froide, même sous l'équateur et plus encore l'aventurière blanche. Le récit rend compte

¹⁰ Le meilleur exemple de cette ambivalence serait sans doute *La Neige était sale* (1948). De tels personnages, chez Simenon, doivent beaucoup à Dostoïevski.

¹¹ Cf. Sigmund FREUD, *Cinq psychanalyses*, traduction française, Paris, P.U.F., 1966, « Remarques psychanalytiques sur l'autobiographie d'un cas de paranoïa (Le Président Schreber) », p. 263-324.

d'un changement progressif de l'objet du désir : ce n'est plus la courtisane blanche, mais la vierge noire brûlante, statue d'ébène cachant son feu secret. Il y a bien, à la remontée du fleuve, un coup de foudre pour la jeune Noire, à la descente, une étrange nuit de noces dont on ne sait si ce n'est qu'un arrangement tribal. Le désir de Timar n'est plus passif comme avec Adèle, mais résolument actif. Le romancier, classiquement, fait l'ellipse sur la nuit d'amour entre le jeune Charentais et la Vénus africaine. L'autobiographe, plus tard, sera plus disert et moins persuasif¹².

*

* *

Le Coup de lune a-t-il engendré La Jalousie?

SI L'ON VEUT BIEN prolonger la suggestion bredouillée jadis par Patrick Modiano, et si l'on veut bien ignorer les abîmes qui séparent les deux entreprises romanesques, on admettra qu'entre *Le Coup de lune* et *La Jalousie*, se manifeste une concordance musicale et spéculaire, découlant sans doute de ce « roman colonial » qui a imposé un fantasme originaire de l'Afrique à l'imaginaire collectif. Dans *Le Coup de lune*, la narration elle-même se figure et se met en scène, avec le chœur des payeurs et leur choreute, jouant sur une répétition obsédante et des variations infimes, capables de susciter les réactions euphoriques du groupe en action¹³. La chorégraphie rythmée, répétitive, inéluctable de ces mêmes payeurs accompagne un chant narrativisé, où passent des échos des négros spirituals, de rag-times et des blues, en vogue dans les années vingt et trente¹⁴. Du coup le roman opère une mise en abyme doublée d'une *ekphrasis*, puisque le chant collectif noir est conçu comme le modèle esthétique qui s'impose à l'ensemble du roman. Le thème musical africain redouble la narration d'une aventure en Afrique (il vaudrait mieux dire une *mésaventure*) et cette poétique simenonienne de la répétition assidue rejoint la grande aventure musicale d'alors : le jazz comme mélopée, comme litanie, mais surtout comme accomplissement de l'art nègre et de l'âme nègre. Simenon réussit

¹² Dans les *Mémoires intimes*, dans les *Dictées*, le narrateur se plaît à manifester sa préférence sexuelle pour la femme noire. C'est assez naturel pour qui a eu le privilège d'une liaison passionnée avec Joséphine Baker. Mais on peut, littérairement, préférer le non-dit au dit, ou au ressassé.

¹³ Cf. *Le Coup de lune*, chapitre x, dans G. SIMENON, *Romans*, op. cit., p. 401-406.

¹⁴ On peut penser au grand succès du chanteur noir Paul Robeson, « *Ol'man river* » ou à « *No'more worries* », évoqué dans *L'Église* de Louis-Ferdinand Céline (1933).

ici une extraordinaire diégétisation du thème musical et chorégraphique. Sa prose, pour l'occasion, abandonne le régime de la grisaille contrôlée, pour celui de la phrase modulée, assurant une section rythmique et produisant les sortilèges discrets de la mélopée (tel est le terme repris avec insistance par le romancier). Il emploie beaucoup, pour narrer la descente du fleuve, le terme *alternative*, dans le sens d'*alternance*, qui s'applique fort bien au schème musical sous-jacent à la narration même. Pour que ce schème soit orchestré, il faut sans doute le pouvoir initiatique d'une descente du fleuve, et la mise hors-jeu de la partenaire féminine, Adèle. Par des moyens purement langagiers, Simenon a réussi ici une mélodie noire fabuleuse, digne des plus belles réussites contemporaines de Duke Ellington¹⁵.

Vingt-cinq ans plus tard, en 1957, Alain Robbe-Grillet avec *La Jalousie* donne un anti-roman colonial dont la réécriture inversée des stéréotypes rappelle fort bien *Le Coup de lune* qui serait plutôt un roman anticolonialiste. Dans le matériau référentiel, on retrouve les mêmes notations du soleil, de la chaleur, de l'alcool, des plantations exotiques, des boys inévitables. La thématique majeure est celle de l'enlèvement du petit Blanc dans le cauchemar alcoolique et jaloux que Freud a théorisé comme psychose exemplaire. Robbe-Grillet met en ondes tout un dispositif acoustique : le chant du Noir, mélopée répétitive, se fait entendre de l'autre côté du bungalow, musique avec paroles vernaculaires, donc incompréhensible aux acteurs européens. Mais il devient un poème énigmatique, fonctionnant comme un miroir métatextuel de la narration même, impliquant le même jeu de répétition et de silences pratiqué par Simenon dans *Le Coup de lune*. Un *blues* vernaculaire redouble en énigme et en miroir une histoire passablement inintelligible. Certes *La Jalousie* trouve son leitmotiv dans un mille-pattes halluciné, mais *Le Coup de lune* a ses mouches tsé-tsé, ses moustiques qui apportent la dengue, redoutable maladie endémo-épidémique. Une négresse y «*fixait un point précis du mur, près de l'horloge, là où il y avait la tache d'une mouche écrasée*»¹⁶, de même que, tout au long de *La Jalousie*, le narrateur fixe la tache polymorphe du mille-pattes écrasé sur le mur. Il y a peut-être plus d'hallucinations repérables chez Simenon que chez Robbe-Grillet. Car le premier circule mieux que le second dans les délires et les fantasmes.

¹⁵ En 1966, à Dakar, nous avons vu Duke Ellington, au Festival des arts nègres, allumer une cigarette à l'entracte, au Théâtre Daniel-Sorano. Comme Simenon est méconnu comme artiste créateur en raison de sa fécondité, Duke Ellington, même en Afrique noire, n'était pas mis à sa juste place de musicien fondateur.

¹⁶ G. SIMENON, *Le Coup de lune, Romans, op. cit.*, p. 424.

L'Afrique de Simenon est un cauchemar non-climatisé, celle de Robbe-Grillet une géométrie variable aux angles durs.

Restent les jalousies — ces volets à lamelles mobiles horizontales — qui ont fourni au nouveau roman de Robbe-Grillet son titre et son principal dispositif optique. Chez Simenon, aussi, les intérieurs sont protégés du soleil par des jeux de lamelles qui dispensent des stries de lumière et ménagent des surfaces d'ombre. Un érotisme exténué baigne des pièces toujours un peu trop exposées au soleil, comme les pages d'un livre, striées par les caractères typographiques, sont toujours un peu trop brillantes. Pour passer de la jalousie comme fenêtre à la jalousie comme passion, on dira que celle-ci est l'unique pulsion de Timar. Dès son contact avec Adèle, ouverte à tout colon, asservie à aucun, il tombe dans la tentation absurde d'exiger l'exclusivité sur une femme qu'il aime précisément pour sa disponibilité universelle. Roland Barthes a bien montré que la jalousie était une quadruple stupidité¹⁷. C'est cependant la plus tyrannique et la plus performative, puisqu'elle seule peut pousser à l'action le léthargique Timar. Robbe-Grillet, si l'on en croit son épitexte à *La Jalousie*, a voulu mettre au centre du roman un personnage absent, réduit à une voix insistante, celle d'un mari jaloux, obsessionnel, redoutable descripteur. On ne s'est guère interrogé sur l'efficacité narrative du projet. Seul Maurice Blanchot, à très juste titre, écarte la présence d'un mari jaloux, foyer optique de la narration, et suppose une voix spectorale, inlocalisable, inidentifiable, qui régnerait sur le récit¹⁸. C'est bien l'indice que Robbe-Grillet n'a pas su rendre sensible au lecteur la présence-absence du mari jaloux. On conclura, expéditivement, que Simenon, mieux que Robbe-Grillet, déconstruit le roman réaliste par des redoublements spéculaires et par des extensions oniriques, et qu'il déstabilise aussi l'univers colonial (ce à quoi Robbe-Grillet a peut-être travaillé, si l'on en croit l'étude de Jacques Leenhardt). L'énigme du *Coup de lune* — roman aussi spontané qu'est concerté *La Jalousie* —, c'est que la fonction irréalisante et la fonction réaliste s'y accroissent de concert sans s'annuler réciproquement.

¹⁷ Roland BARTHES, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977.

¹⁸ Maurice BLANCHOT, *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, «Folio», 1986 (reprise des Chroniques et recherches publiées dans la N.R.F.).

*

* *

De l'influence présumée de Simenon sur Modiano

DANS L'ŒUVRE si riche et si peu monotone de Patrick Modiano, il existe un curieux redoublement. Ingrid Teyrsen, l'héroïne assez pitoyable de *Voyages de nocés* (1990), suicidée dans un hôtel de Milan, aura eu le même destin que *Dora Bruder*, héroïne du récit ainsi intitulé de 1996. À la différence de celle-ci, la jeune fille juive disparue dans les camps, elle aura été sauvée par un gentil raté, Rigaud, pour connaître le triste destin d'une actrice également ratée. Le héros narrateur, Jean B., beaucoup plus jeune, l'a croisée à divers moments de sa vie. Documentariste-conférencier, il est fatigué de son métier, de ses voyages, de sa femme Annette qui le trompe gentiment avec ses camarades. Il se cache dans un hôtel de la Porte Dorée, et se livre à une vague enquête biographique sur Ingrid et Renaud, qui se sont rencontrés à Paris, bien sûr sous l'occupation, car chez Modiano les années quarante et les années soixante, diffractées dans les années quatre-vingts, modulent un jeu de répétition entre des générations successives de mères abandonnées et d'enfants perdus.

On pourrait certes s'interroger sur la forme de l'enquête policière, combinée à une quête inverse de la mémoire, dans ce remarquable roman, et le comparer à certains *Maigret*, comme *M. Gallet décédé*. On préférera ici rapprocher l'itinéraire du héros-narrateur de celui de Timar. Chez Jean B., comme chez Ingrid, toutes les modulations et les variations de la perte se font en décalé, car le narrateur s'applique à se suicider socialement, comme son amie s'est suicidée effectivement. Rigaud, l'objet de l'enquête, se voit imité par l'enquêteur, dans sa vie même. Les deux hommes, faibles, persévérants, appliqués, auront échoué à sauver ou à aider une femme. Ils ne seront même pas parvenus à lui faire pardonner leurs existences. Ces monogames malheureux pavent leur enfer d'une éternelle bonne volonté. Le seul recours, c'est de raconter leur histoire, en s'obstinant à achever un souvenir¹⁹. On voit le rapport avec Simenon. Au point de départ, un homme de bonne volonté, sans qualité, sans notoriété, sans ambition démesurée, entame son chemin, gagne-petit qui se satisfait de peu. Cette sérénité se joue toujours sur un fond d'anxiété fondamentale. Le monde n'est jamais

¹⁹ L'épigraphe de *Livret de famille* (1977) de Patrick Modiano est une citation de René Char : « Vivre, c'est s'obstiner à achever un souvenir ».

un objet de conquêtes, mais une source de catastrophe. La crainte de l'effondrement pèse sur ces héros fragiles. Chez Modiano, ils investissent souvent sur des carrières promises à la dégringolade : l'exploration donnant lieu à une projection de diapositives dans des cinémas provinciaux, la littérature, le théâtre en tournée, la photographie, les feuilletons radiophoniques. Mais Timar, en partant pour la colonie en 1930, obéit au même scénario fitzgeraldien : les temps de l'empire colonial français sont condamnés, on est à trente ans des indépendances.

C'était déjà le scénario des grands romans de Simenon. Pour citer un manuel publié en 1970, j'écrivais alors que dans l'après-guerre, au milieu de romanciers doutant de leur pratique, « les puissances du roman s'exercent avec souveraineté » dans *Trois chambres à Manhattan, Lettre à mon juge, La Neige était sale, La Mort de Belle, Les Complices, En cas de malheur*²⁰. Trente-trois ans après, je ne renie pas cette sélection, mais je m'étonne de voir à quel point elle illustre le principe fitzgeraldien de la vie comme processus de démolition. Sans doute, dans les années 1945-1960, le scénario de l'échec, de la fêlure et de la chute semble s'accuser : les hasards de la Continental et de la *Nouvelle Revue française*, les événements tragiques de Christian, le cadet calamiteux, la menace (injuste mais plausible) de l'épuration, ont été un coup de tonnerre dans le ciel radieux de la réussite parfaite selon le monde. Clouzot, qui a été le scénariste des *Inconnus dans la maison*, sera l'objet d'une interdiction professionnelle en 1945, si injuste que Sartre la dénoncera avec vigueur²¹. À Clouzot comme à Simenon, on a fait payer bien cher des succès artistiques trop visibles. Plus que jamais, l'univers de Simenon sera celui des perdants, des *losers* et des *has been*. J'aurais dû d'ailleurs, en 1970, saluer les fruits amers de l'exil américain (même si Simenon le présente comme la conquête du Nouveau Monde) : *La Fuite de Monsieur Monde, Au bout du rouleau, Le Fond de la bouteille, La Boule noire*. Les titres sont assez éloquentes. Mais on aurait du mal à trouver un personnage plus modianesque que M. Hire, ce contemporain de Timar.

L'influence spécifique du *Coup de lune* se repère particulièrement dans *Voyage de noces*, quand un explorateur des contrées lointaines s'exile dans un hôtel proche du Musée des colonies et du Zoo de Vincennes. Pour le cadre exotique, on pensera plutôt à *Vestiaire de l'enfance* (1989), mettant

²⁰ Cf. Jacques BERSANI, Michel AUTRAND, Jacques LECARME et Bruno VERCIER, *La Littérature en France depuis 1945*, Paris, Bordas, 1970.

²¹ Cf. *Les Temps modernes*, n° 1, octobre 1945, « À la Kafka ».

en scène un amnésique réfugié à Tanger, lieu indéchiffrable et décoloré. L'écriture simenonienne est plus nette que jamais dans *Des inconnues* (1999) et *La Petite bijou* (2001), récits au féminin, parisiens et banlieusards, attentifs à l'infra-ordinaire. Parfois un exilé revient, vingt ans après, à son point de départ : Ambrose Guise, auteur de romans policiers anglais, se souvient qu'il a été vingt ans plus tôt Jean Dekker (*Quartier perdu*, 1984). Le déplacement topographique, fondamental chez Simenon, devient chez Modiano, essentiellement chronologique : on se retrouve dans un monde qui n'a plus aucun rapport avec celui que l'on a quitté, on est totalement étranger au nouveau cours des choses, on aménage sa marginalité dans des enquêtes policières ou des recherches littéraires, également incertaines. Les jeunes gens et les jeunes filles, narrateurs de ces récits, aiment à dire qu'ils n'auraient jamais dû quitter les années soixante. Joseph Timar, lui, n'aurait jamais dû quitter les Charentes ! Il y serait devenu un notable du genre Raffarin, revu par Claude Chabrol. Mais il n'aurait pas échappé à la fatalité de l'effondrement psychique ou social, comme tous les notables, qu'ils soient simenoniens ou modianesques. Au-delà d'une humanité anonyme, pénétrée de sentiments d'infériorité, il faudrait montrer chez Modiano le choix progressif d'une écriture sobre et grise à quelques miroitements près. Il l'a effectué trop radicalement peut-être avec *Une jeunesse* (1980), son seul roman hétérodiégétique, qui nous avait paru être une réécriture trop fidèle de Simenon, proche du faux indiscernable. Il l'a accompli, au mieux, dans un livre qui n'est plus un roman, mais l'entrecroisement d'une biographie et d'une autobiographie, *Dora Bruder* (1996). Simenon, lui-même, aimait ces œuvres-limites qui brouillent les frontières de la fiction et de la véridicité.

*

* *

Gainsbourg et Simenon : *Équateur* (1983) ressuscite *Le Coup de lune*

SERGE GAINSBOURG, après avoir procuré bien des musiques de film, a tourné *Je t'aime moi non plus* (1975) avec sa femme, Jane Birkin, *Équateur* (1983), réalisé au Gabon d'après Simenon, *Charlotte for ever* (1986), avec sa fille Charlotte Gainsbourg, *Stan the flasher* (1990), consacré au voyeurisme et destiné à passer inaperçu. Claude Gautéur consacre à *Équateur* une fiche assez méprisante, évoquant Bernard Alavoine comme

l'unique avocat de ce film perdu²². Il cite, apparemment pour la dévaluer, une formule du réalisateur que l'on trouvera illuminante : Gainsbourg dit avoir cherché à rendre « *le déroulement du temps, son étirement entre les êtres sur diverses lignes dramatiques et humaines* »²³. On ne saurait mieux dire ! La critique dite sérieuse aura toujours tendance à méconnaître des créateurs atypiques et non légitimés tels que Gainsbourg ou Simenon.

Or Gainsbourg, musicien, parolier, chanteur, poète, aura été une figure marquante non seulement du spectacle musical, mais aussi des arts du langage. En 1983, le film *Équateur* m'a saisi d'abord par sa perfection musicale et sonore, mais surtout par l'image-mouvement de la remontée du fleuve, tournée sur les lieux mêmes, avec toute l'inquiétante étrangeté nécessaire. À la fin, le héros hagard ne dit plus « L'Afrique, ça n'existe pas ! », mais « L'Afrique, c'est le tombeau des Blancs », formule sur laquelle s'accorderaient Timar et Bardamu. Cette recreation d'un roman de Simenon m'a alors paru la plus acceptable des transpositions à l'écran. Le pire serait à choisir entre Delannoy et Autant-Lara avec une prédilection pour le consternant *En cas de malheur* (1958), salué comme le sommet de la qualité française : il constituait une catastrophe à laquelle n'avait échappé que Brigitte Bardot, cette Yvette, qui comme Adèle, ne portait pas de dessous.

De cet *Équateur*, Serge Gainsbourg, auteur complet, a assuré la réalisation, l'adaptation, le dialogue, la musique et la bande son. D'où une unité de rythme, de ton, de vision qui assure la transposition de l'univers-Simenon en l'univers-Gainsbourg, et du livre à lire en un cinéma lyrique. Il a bien fallu que Gainsbourg éprouve un coup de foudre pour ce roman qui ne bénéficiait alors d'aucune notoriété particulière. Certes le cinéaste a commis une erreur, sans doute inévitable alors : il a remplacé le récit à la troisième personne (sans aucune intrusion de narrateur) par un récit rétrospectif en voix off, le protagoniste Francis Huster devenant après coup son propre récitant cynique, gouailleur, plaintif. On croirait entendre le narrateur autodiégétique bien connu, Bardamu. Mais la perspective de Simenon, impliquant une focalisation interne sur Timar à l'exclusion de tout autre, l'englobant dans une focalisation externe généralisée, excluait une première personne apitoyée. Mieux aurait valu de longs silences, des dialogues pauvres, des scènes comportementales. Francis Huster, qui joue Timar, est un peu trop viril, un peu trop expressif, il se prend pour Gérard

²² Cf. Claude GAUTEUR, *D'après Simenon*, Paris, Omnibus, « Carnets », 2001, p. 203. Claude Gauteur évoque notamment l'article de Bernard ALAVOINE, dans *Les Cahiers Simenon*, n° 11, consacré à « L'Afrique de Simenon à l'écran », Les Amis de Simenon, Bruxelles, 1998, p. 41-59.

²³ *Ibid.*, p. 203.

Philippe et partage avec lui certaines faiblesses d'acteurs trop formés à la scène²⁴. Barbara Sukowa joue assez bien une Allemande égarée au Gabon, mais, pour justifier l'empire et l'emprise d'Adèle, il aurait fallu dans ce rôle dénudé Romy Schneider... Malgré ces imperfections vénielles, Gainsbourg a su recréer la magie cauchemardesque de la remontée du fleuve, du « retour amont », comme ont su le faire un Coppola (*Apocalypse now*) ou un Werner Herzog (*Aguirre ou la colère de Dieu*). Certes le cinéma nous donne du visible, si troublé qu'il soit, alors que le roman brouille toute perfection pour induire un imaginaire confus et violent, sans contours et sans formes définis.

L'art de Gainsbourg (qui n'est pas sans rapport avec celui de Modiano) parvient à trouver un équivalent au *ralenti* simenonien, sensible dans les traitements des scènes comme dans les errances des protagonistes, l'Afrique elle-même étant un prodigieux ralentissement de l'action, celle-ci s'enlisant aussitôt qu'esquissée. La rythmique à bouche fermée des payeurs, jointe à leur gestuelle codifiée, le déroulement très lent des rives du fleuve, l'hallucination permanente de Timar donnent sans doute la séquence la plus parfaite du film. Gainsbourg qui a toujours su mettre en scènes les démons dont il était entouré, excelle à recréer l'effondrement et la chute de Timar, sur le ton d'une tragédie inspirant terreur et pitié. Il a tenté la même opération sur Adèle, au delà de ce qu'indiquait Simenon, et il n'y est peut-être pas parvenu : la fiction lui retirait la réalité que le cinéma lui prodigue. *Le Coup de lune*, à l'écran comme à l'écrit, reste l'aventure d'un homme seul, revenu des enfers, ramenant avec lui un peuple de spectres, de fantômes. On a juste voulu ici réhabiliter la rencontre, inopinée et féconde, de Gainsbourg et de Simenon. *Équateur* ne constitue pas une date inoubliable dans l'histoire du cinéma d'aventure, comme en constitue *Le Coup de lune* dans l'histoire du roman français, qu'il soit dur ou tendre. Mais c'est l'après-coup fécond, la transposition heureuse qu'assurent un artiste pour un autre artiste, un compositeur-réalisateur pour un romancier. Les hors-la-loi savent, en art, risquer des coups de force.

²⁴ Pour pardonner cette méchanceté à l'égard de Gérard Philippe, on peut évoquer sa prestation dans *La Fièvre monte à El Pao*, de Luis Buñuel. Pour Adèle, on remarquera qu'Isabelle Huppert a joué un rôle analogue dans l'excellent *Coup de torchon* de Bertrand Tavernier.

*

* *

De la reconnaissance du *Coup de lune* par André Gide : un coup de cœur mesuré

DEPUIS la publication de la correspondance entre Gide et Simenon, si bien présentée et annotée par Benoît Denis, il est difficile d'apporter du nouveau à une question épuisée. On peut juste étendre la question au milieu de la *Nrf*, et la focaliser sur ce qui concerne *Le Coup de lune*. Que Simenon n'ait pas eu bon accueil à la revue *Nrf* est tout à fait évident. Un excellent critique comme Henri Thomas, en 1941, traite avec dédain et condescendance *Les Inconnus dans la maison* et *Malempin* comme si on l'avait obligé à évoquer un auteur publié par la maison d'édition *Nrf* – Gallimard. Le seul article favorable, sous l'occupation, est signé de Lucien Combelle, jeune ultra de la collaboration, et n'a pas dû beaucoup aider Simenon dans les soucis de la libération. Paulhan, qui répondait à Marcel Aymé assurant que Simenon, c'était « Balzac moins les longueurs », aurait écrit que « c'était Balzac pour les pauvres d'esprit », ce qui n'est ni pertinent ni chrétien. Il fallait être Céline pour louer *Les Pitard*, mais c'était dans *Bagatelles pour un massacre*, autrement dit un pavé de l'ours. Quant à André Gide, il attend 1939 pour lire *Le Coup de lune*. Encore a-t-il fallu que Simenon le lui signale comme le premier roman de sa troisième période, un roman sans Maigret ni meneur de jeu. Et il est vrai que tout y est fait pour que le narrateur invisible ne soit jamais un meneur de jeu. Gide, qui apparemment se sert chez Gallimard, a donc mis six ans pour lire un roman publié par Arthème Fayard. Sa lettre traduit une vive estime :

Je viens de relire *Le Coup de lune* et puis témoigner, en connaissance de cause, de la prodigieuse exactitude de toutes les notations ; je reconnais tout, paysages et gens.²⁵

Entre-temps, Gide aura manifesté de l'enthousiasme pour *La Veuve Couderc*. À Fez, en 1944, il fait une fiche de lecture sur *Le Coup de lune* : c'est un résumé fidèle, sans plus, au style curieusement apprêté : « Timar est envoyé au Gabon, imprécautionneusement ». Cet adjectif inédit fait regretter l'économie lexicale de Simenon. Le dossier que Gide réunit sur Simenon ne nous paraît pas présenter des vues éclairantes, sauf quand il

²⁵ Georges SIMENON – André GIDE, ... *sans trop de pudeur. Correspondance 1938–1950*, édition établie par Benoît DENIS, Paris, Omnibus, « Carnets », 1999, p. 43 ; c'est Gide, semble-t-il qui souligne le mot *reconnais*.

évoque «le sentiment atroce et angoissant de médiocrité» qui frappe des médiocres, qui sont surtout des abouliques : l'aboulie et l'aphasie seraient de belles pistes pour l'humanité simenonienne. Mais on voit surtout s'étaler l'interminable résistance de Gide à *Pedigree*, laquelle est une erreur aussi grave que celle qui lui fait conclure au refus de publier *Du côté de chez Swann*. Que ce dossier n'ait pas abouti à une grande étude sur Simenon est tout naturel : il y a chez Gide une forte ambivalence à l'égard de ce romancier sans inhibition. S'il avait voulu écrire un article sur lui, il l'aurait écrit, comme il l'a fait pour Henri Michaux. De ces lettres et notes de Gide, nous retiendrons le soulignement du verbe *je reconnais*, constituant une reconnaissance de la véracité du *Coup de lune*. Le *Voyage au Congo*, le *Retour du Tchad* nous montrent un Gide, voyageant en 1927 dans de bien autres conditions que le pauvre Timar ; il est allé à Libreville, il a vu les administrateurs, les colons, les indigènes : il reconnaît ce qu'il a vu ou ce qu'il a vécu sans savoir le percevoir ou sans pouvoir l'écrire. L'admiration ne va pas ici sans une envie sans doute pénible. C'est le pouvoir des grands romans de Simenon que de dévoiler au lecteur ce qu'il n'a pas osé se formuler à soi-même. Quel français de passage au Gabon aurait osé formuler ce que Simenon publie dans *Voilà* sous le titre «L'Heure du nègre», et qu'il transpose dans *Le Coup de lune*? Mallarmé craignait que la littérature disparaisse sous l'effet de «l'universel reportage». Simenon, lui, nourrit le roman d'un reportage mondialisé, qui a toutes les qualités anthropologiques et sociologiques qu'on est en droit d'attendre des chercheurs qui, Dieu sait ! ne sont pas des romanciers. On protestera en dénonçant l'illusion d'un savoir de la littérature et d'une vérité du roman. Ici l'intervenant, qui fut coopérant militaire puis civil au Sénégal en 1965–1967, osera confirmer Gide : lui aussi, il a tout reconnu du personnel colonial français, à la fois conservé et dissout dans l'alcool, de l'exploitation post-colonialiste, de la solidarité organique des Blancs, et de la persistance de l'absurde mirage de faire fortune aux colonies sans du tout travailler. Sur les formes élémentaires de la sexualité coloniale, il ne pourrait témoigner dans une enceinte universitaire... Sur cette société, on apprend tout chez Georges Simenon, et d'ailleurs, les romans plus tardifs de William Boyd ont confirmé le tableau général sans l'égaliser²⁶. André Gide, en connaisseur, atteste que pour l'Afrique française (A.-É.F. et A.-O.F., disait-on), on ne saurait mieux l'écrire que le Simenon du *Coup de lune*.

²⁶ Cf. William BOYD, *Comme neige au soleil*, Paris, Seuil, «Point Romans», 1986.

*

* *

S I C'EST L'HOMME (et il est en tout homme un cochon qui sommeille) qui doit dire ce qu'il y a d'inoubliable dans ce roman, ce sera deux ou trois images obsédantes : Adèle dans sa robe de soie noire, prête à l'enlever ; Adèle, nue, ironique et tendre, sous les moustiquaires ou les ventilateurs ; la jeune Noire sculpturale qui, sur le bord du fleuve, regarde fixement le pauvre petit Blanc. Éros et Thanatos sont de grandes sources de roman-roi, du roman fleuve.

Si c'est l'enseignant-chercheur, spécialisé dans le roman français de l'entre-deux-guerres, ce sera un miraculeux accord entre des contraires. Il faudrait un Héraclite pour en trouver la formule. Risquons d'un côté une déréalisation de l'univers romanesque qui le fait basculer dans ce que Sartre appelait la grande fonction irréaliste, l'imagination²⁷, de l'autre un nouveau réalisme, brutal et encyclopédique, qui constitue le roman en gai savoir anthropologique. Car le savoir peut être à la fois tragique et gai.

Jacques LECARME
Université de Paris III, Sorbonne Nouvelle

²⁷ Cf. Jean-Paul SARTRE, *L'Imaginaire*, Paris, Gallimard, 1940, note liminaire.

Jean-Baptiste BARONIAN

Simenon cochon

LA QUESTION de savoir quelle est la place exacte occupée par Georges Simenon dans l'histoire de la littérature du xx^e siècle (ou dans l'histoire de la littérature tout court) est un vieux débat. Depuis des lustres, en fait depuis la publication de ses tout premiers romans patronymiques en 1931, on n'arrête pas de la poser — et on ne sait jamais trop comment il convient de la résoudre.

La chose est due essentiellement au fait qu'il n'y a pas, qu'il n'y a jamais eu et qu'il ne pourrait pas y avoir de loi prescrite ni de règles universelles en la matière. Ni davantage de critères absolus permettant de dire, sans courir le risque de se tromper, pourquoi un tel est un grand auteur et pourquoi un tel autre ne le serait pas. Ce dont on dispose uniquement, c'est d'un ensemble de facteurs sur la base desquels on arrive à fonder des opinions plus ou moins solides et des jugements de valeur plus ou moins péremptaires : la présentation d'un livre (collection de prestige, collection populaire, format de poche...), la critique (nom du critique, nom et réputation du support auquel celui-ci est lié), l'audience médiatique (presse, radio, télévision), l'université (cours, colloques, mémoires, thèses), l'école (cours, manuels, syllabus), les prix littéraires (des plus célèbres aux plus modestes), les honneurs et les hommages (académies, instituts), les associations d'amis, les cercles et les clubs... Ou encore, et plus simplement, le succès public, le succès auprès du public. Et peut-être même l'*image* de l'écrivain dans le public.

Je dois à Jean Muno, fantastiqueur trop méconnu, de m'avoir fait constater un jour que tous les écrivains français importants du xx^e siècle ont eu, à un moment ou à un autre, tôt ou tard, du succès de leur vivant. Soit que certains de leurs livres ont bénéficié de gros tirages, soit qu'ils ont été distingués par un prix littéraire de renom comme le Goncourt, le Renaudot ou le Femina, si ce n'est le puissant Nobel. Ou encore parce que l'intelligentsia, la critique officielle ou le *small world* universitaire les ont remarqués, se sont penchés sur leur opus avec beaucoup de gratitude et

de bienveillance et les ont souvent, commentaires édifiants à l'appui, portés aux nues.

Pour illustrer son point de vue, Jean Muno citait une multitude de romanciers de l'Hexagone (qu'il appréciait ou qu'il n'appréciait pas du tout) : Marcel Proust, André Gide, Louis Ferdinand Céline, Jean Giono, Paul Morand, Julien Green, François Mauriac, Georges Bernanos, Colette, André Malraux, Marcel Aymé, Antoine de Saint-Exupéry, Jean Cocteau, Jean-Paul Sartre, Albert Camus, Raymond Queneau, Julien Gracq, Samuel Beckett, Romain Gary, Albert Cohen, Georges Pérec...

Parlant du poète normand Charles-Théophile Féret dans son recueil *De Gilles de Rais à Guillaume Apollinaire*¹, le facétieux, le remarquable, l'éclectique mais, comme Jean Muno, le malheureusement trop négligé Fernand Fleuret ne disait pas, *a contrario*, autre chose : « Hélas ! je crains fort qu'aujourd'hui celui qui n'a pas connu la gloire de son vivant ne la tente encore moins dans l'avenir. »

Jean Muno pensait aussi que ce qu'on appelle le succès critique — un succès critique constant et continu — peut être, de la même manière, un signe *objectif* de reconnaissance, en particulier dans le cas des poètes. Par exemple René Char, Francis Ponge, Henri Michaux ainsi que la plupart des surréalistes. Lesquels sont effectivement des auteurs *reconnus*, même s'ils ne mobilisent pas des foules considérables de lecteurs.

En ce qui me concerne, j'ai tendance à lui donner raison. Je crois en effet qu'un *grand* écrivain est tantôt un auteur dont les œuvres se vendent presque sans discontinuer (j'entends sans discontinuer dans le temps, et peut-être aussi dans l'espace) en particulier à travers des collections au format de poche, tantôt un auteur dont les œuvres se vendent peu mais qui jouit d'un réel statut. D'une *légitimité* comme on se plaît à dire aujourd'hui, dans le populeux territoire de la littérature, et qui suscite régulièrement des mémoires, des thèses, des articles d'hommage dans des revues destinées aux érudits et aux amoureux des lettres.

C'est dans cette seconde (et brillante) catégorie que je rangerai volontiers (et pour me cantonner ici aux seuls écrivains de langue française) Remy de Gourmont, Raymond Roussel, Paul-Jean Toulet, Valéry Larbaud, Léon-Paul Fargue, Marcel Lecomte, Joseph Delteil, Emmanuel Bove, Jean Paulhan, Pierre Klossowski, Maurice Fombeure, Henri Calet, Jean Follain, Paul Gilson, Raymond Guérin, Jean Forton ou encore Georges Perros — autant d'*amis*,

¹ Paris, Mercure de France, 1933.

de *petits maîtres*, comme certains le disent parfois — chez qui j'aime rendre visite, d'ordinaire à l'improviste, et qui ne refusent jamais de me confier quelques lointains secrets.

Quant aux cas de grande reconnaissance posthume, ils sont rarissimes. En dehors de celui de Gérard de Nerval, au XIX^e siècle, et de ceux de Boris Vian et d'Alexandre Vialatte, au XX^e siècle, je n'en vois guère...

Si on prend en considération ce que j'avance et qu'il est assez facile, je crois, de vérifier, il ne fait donc aucun doute que Georges Simenon est un des écrivains les plus importants de la littérature moderne — et son importance est d'autant moins contestable que ses livres, la saga des *Maigret* comme les romans qu'il allait lui-même qualifier de durs (et qui, d'ailleurs, comme chacun le sait, ne le sont pas tous), continuent de nos jours d'être réédités et d'être lus, d'inspirer très régulièrement des cinéastes et de faire l'objet de nombreuses études, de symposiums, de colloques et de séminaires, dans les pays francophones, en Italie, en Allemagne, en Suède, en Russie, au Japon et ailleurs. Et plus le temps passe, plus les signes d'adhésion se multiplient. Et plus son aura s'élargit. Il y a à peine une vingtaine d'années encore, les essais critiques consacrés à Georges Simenon se comptaient sur les doigts d'une seule main : à présent, ils sont légion.

Par contraste, de très nombreux contemporains de Georges Simenon sont passés à la trappe, après avoir connu de fréquents (et enrichissants) succès de librairie : Claude Farrère, Pierre Benoit, les frères Tharaud, Roger Vercelet, Joseph Peyré... voire Francis Carco, Georges Duhamel, Henri de Monfreid, ou même Henry de Montherlant, encore si présent sur l'avant-scène de la littérature dans les années 1980... Et ce n'est pas parce que, de loin en loin, certains de leurs ouvrages revoient le jour ou qu'une biographie fervente et chaleureuse leur est dévolue que leur réel statut posthume risque de prendre une nouvelle direction.

Je ne tiens pas, me semble-t-il, un raisonnement spécieux. Encore moins un raisonnement nourri par une admiration aveugle ou bâti sur mes propres goûts littéraires et mes propres caprices. Je ne puis pas néanmoins ne pas être frappé par le fait que Georges Simenon est un des seuls écrivains qui, depuis ses premiers livres signés de son patronyme (en 1931, je le rappelle), a perturbé le milieu littéraire et l'a poussé à se poser des questions bizarres — des questions qu'on ne pose presque jamais, des questions qui ressemblent parfois à des insultes, quand elles ne sont pas *ad litteram* des outrages : est-il, oui ou non, un auteur fréquentable, a-t-il un style et quel serait-il au juste si on parvenait à en dégouter un derrière les fagots de la grammaire et de la syntaxe, écrit-il proprement ou négligemment, est-il un

romancier à part entière ou un romancier par défaut, un vrai faux romancier ou un faux vrai romancier, un romancier de la tête ou un romancier de la jambe, un romancier pur ou un romancier pervers, un romancier de l'instinct ou un romancier de la méthode, un romancier fait ou un romancier faiseur, un romancier de la haine envers ses semblables ou un romancier de la compassion, un romancier malgré lui ou un romancier étant entré par effraction dans le Landerneau ...

Oui, autant de questions embarrassantes que Félicien Marceau, en 1954, allait résumer en quelques mots révélateurs dans un article du magazine *Arts* : « Dans tout raisonnement sur le roman contemporain, il y a un os. Cet os s'appelle Simenon. » Et que Simenon lui-même, dans *À quoi bon jurer?*, une dictée parue en 1979, a réglées à sa manière :

Heureusement que je ne suis pas un puriste. Depuis cinquante années que j'écris, je n'ai pas ouvert un seul dictionnaire lors d'une révision. Je ne m'en vante pas. Je ne peux que le regretter. Mais c'est contraire à mon caractère et à mon tempérament.

J'ai déjà signalé que quelques critiques prétendaient que j'écrivais comme un cochon. Allons-y donc pour le cochon, un cochon qui sacrifie les belles phrases à la vérité et à l'enthousiasme plutôt que de chercher une perfection qui n'appartient pas à sa race.

Cochon, je le suis peut-être. Mais cochon involontaire, sincère, que je tiens à rester.

Os ou pas os, cochon ou pas cochon, je suis bien forcé de constater que la plupart des réponses qu'ont données les commentateurs, surtout en France et en Belgique, s'appuient en général sur la notion de genres et de catégories et entretiennent, chaque fois qu'elles sont mises en avant, la sempiternelle lutte des classes littéraires.

Comme si un roman de type policier était *a priori* un roman de deuxième choix. Comme s'il était impossible — impensable — qu'une histoire criminelle fût un authentique chef-d'œuvre.

Et comme si, somme toute, existait une hiérarchie des thèmes romanesques et qu'au sein de cette prétendue hiérarchie les récits mettant en scène des gendarmes et des voleurs, des flics et des psychopathes, et narrant les péripéties d'une enquête menée par un fonctionnaire de la police, un privé ou un détective amateur, devaient nécessairement, obligatoirement, figurer au bas de l'échelle. Ou alors carrément ailleurs, au rayon des curiosités et des anomalies littéraires.

Le statut *scandaleux* de Georges Simenon est éblouissant : c'est bel et bien celui d'un écrivain qui dérange et bouscule à la fois les règles du roman traditionnel et les usages en vigueur dans le roman policier classique.

Et c'est parce que ce scandale demeure, parce qu'il s'impose comme une formidable évidence et se *voit* comme le nez au milieu de la figure, que le père de Maigret, l'homme qui passe tour à tour pour un cas, un phénomène, une énigme et un prodige, est depuis belle lurette et restera toujours un des rares, très rares, novateurs à part entière de la littérature.

En 1842, Delphine de Girardin écrivait dans *La Presse* ce qui suit :

MM. de Balzac et Alexandre Dumas écrivent quinze à dix-huit volumes par an, on ne peut pas leur pardonner ça.

— Mais ces romans sont excellents.

— Ce n'est pas une excuse, ils sont trop nombreux.

— Mais ils ont un succès fou.

— C'est un tort de plus : qu'ils en écrivent un seul tout petit, médiocre, que personne ne le lise, et on verra. Un trop fort bagage est un empêchement à l'Académie, la consigne est la même qu'au jardin des Tuileries : on ne laisse point passer ceux qui ont de trop gros paquets.

Est-ce que, plus de cent soixante ans plus tard, les mœurs littéraires ont changé ?

Jean-Baptiste BARONIAN

Simenon ou la tentation de la littérature

DANS les *Mémoires intimes*, Simenon déclare : « Je garde mes distances, d'instinct, avec les revues, magazines, journaux littéraires comme avec les associations ou groupements qui se réclament de ce mot. Je me sens, en effet, à l'opposé du "littéraire", presque toujours féru de la forme et dédaigneux de la vie qui n'est pas passée par la moulinette des philosophes et des penseurs »¹. Cette distance, il ne l'a pas toujours respectée, puisqu'il a longtemps cherché à être accepté par ses « chers confrères » en littérature. Mais il comprit finalement que le succès public ne va pas toujours de pair avec la reconnaissance du milieu intellectuel. Dès lors, la question ici posée sera moins celle de la qualité de l'écrivain Simenon que celle de son intégration au champ littéraire. Qu'il soit un génie, ou tout simplement un des plus grands écrivains du xx^e siècle, cela relève de l'appréciation de chaque lecteur ; par contre, il est utile de reconstruire son rapport ambigu à l'institution littéraire, par laquelle il espère être reconnu, tout en voulant préserver farouchement son indépendance.

Quand Georges Simenon sort de la Gare du Nord, à Paris, au début du mois de décembre 1922, le jeune homme de dix-neuf ans nourrit une triple ambition, même s'il ne l'avoue qu'à demi-mot, en ne se reconnaissant guère dans la figure conquérante de Rastignac : écrire des romans, être reconnu par l'institution littéraire parisienne, vivre de sa plume le mieux possible. Comme à Liège, ses débuts parisiens se répartissent en deux types d'activités : un emploi où il utilise ses facilités d'écriture à des fins alimentaires ; une production paralittéraire pour améliorer sa technique d'écrivain et être reconnu dans le milieu artiste. Pendant ses journées, il est donc secrétaire du politicien d'extrême-droite Binet-Valmer, puis du marquis de Tracy ; dans ses temps libres, il rédige contes et nouvelles, avec un projet

¹ G. SIMENON, *Mémoires intimes suivis du Livre de Marie-Jo*, Paris, Presses de la Cité, 1981, p. 456.

déjà très clairement annoncé : « Gagner le plus d'argent possible en écrivant des livres faciles, puis s'installer et faire de la littérature »².

Il se rend vite compte que ses emplois alimentaires le freinent dans sa production littéraire et il fait donc le choix — difficile — de vivre de sa plume, et pour cela de revenir à Paris, quel qu'en soit le prix. Très vite, il intensifie sa production en rédigeant essentiellement des nouvelles humoristiques ou galantes pour des revues telles que *Paris-Flirt*, *Le Rire* ou *Frou-Frou*. Il continuera longtemps à défendre l'idée que ces productions stéréotypées et sans grande intrigue lui inculquaient néanmoins les règles de l'écriture, mais en même temps, il cherche des lieux plus reconnus pour accueillir ses textes. C'est ainsi qu'il a tenté à plusieurs reprises de placer ses contes au quotidien *Le Matin*, sans succès. Jusqu'au jour où la femme du rédacteur en chef qui assure la responsabilité de cette rubrique, la romancière Colette, le convoque pour lui conseiller de faire moins de littérature. Conseil surprenant envers un auteur qui produit des textes paralittéraires parmi les plus stéréotypés, mais justifié dans la mesure où ses textes cultivent aussi l'emphase et les figures de style éculées.

Désormais, même si ses revenus restent limités, Simenon accède à une certaine reconnaissance dans le milieu artiste de Montparnasse. Il y côtoie la bohème parisienne, comme il fréquentait la Caque liégeoise, réalisant ainsi un double objectif de reconnaissance sociale et de dépense en plaisirs divers. C'est essentiellement un auteur de littérature populaire, avec toutes les caractéristiques de ce type de produit : une production très abondante (près de deux cents romans édités avant qu'il ne signe de son nom), recourant à divers pseudonymes, diffusée dans des collections à bas prix, sous forme de fascicules, chez Ferenczi, Tallandier ou Fayard.

Simenon commence à être connu dans un certain milieu parisien, pour ses œuvres, pour ses frasques sentimentales (sa liaison avec Joséphine Baker est de notoriété publique), grâce aussi à son sens de la publicité. En 1927, pour contribuer au lancement du quotidien *Paris-Matin*, il est prêt à écrire un roman en 72 heures, sous les yeux du public, enfermé dans une cage de verre. Le défi tente l'écrivain, qui veut démontrer ses capacités de production, comme l'amateur de sensation forte et de publicité. Le contrat est rédigé, prêt d'être signé, mais l'affaire ne se fera finalement pas, contrairement à ce qu'entretient une légende tenace. Mais peu importe que l'événement n'ait pas eu lieu, il est significatif des tentations qui tenaillent Simenon : être reconnu à tout prix, par le public le plus large

² Pierre ASSOULINE, *Simenon. Biographie*, Paris, Julliard, 1992, p. 99.

comme par l'institution littéraire, et davantage pour sa force de production que pour la qualité esthétique de son œuvre. Les ambiguïtés de ce projet sont telles qu'il devra courir toute sa vie derrière une reconnaissance que ses pairs lui refuseront toujours, même quand le succès populaire sera constant, quand il franchira la barre des cinq cents millions d'exemplaires vendus.

Dès ce moment apparaissent les traits dominants qui traversent autant sa vie que son œuvre : les rapports de classe (tantôt niés, à travers ses théories de l'homme nu, tantôt affichés dans sa fascination pour l'aristocratie et la vie de luxe) ; le besoin de reconnaissance par le milieu littéraire ; le goût de la productivité, autant littéraire que sexuelle, fruit d'une énergie vitale aussi puissante que difficilement maîtrisée. Il maintient sa logique de progression esthétique et institutionnelle, et il décide de franchir une nouvelle étape. Les volumes courts destinés à des collections populaires l'enferment dans un créneau qui ne lui assure pas de reconnaissance d'auteur. Il va donc passer (si l'on accepte les ambiguïtés, limites et confusions des deux termes) de la littérature populaire, encore inscrite dans des modes de production et de consommation hérités du XIX^e siècle, à la paralittérature, en proposant désormais sous son nom des romans plus longs. Des romans se réclamant d'un genre qui a pris son essor dès le début de ce siècle, le roman policier, et qui a plus de légitimité que ses romans polissons. Ce choix ne doit rien au hasard, puisque de tous les genres paralittéraires, le roman policier apparaît comme un des plus acceptables par l'institution littéraire. C'est un espace de transition idéal pour accéder à la « vraie » littérature, d'autant que Simenon ne s'inféodera jamais aux règles canoniques du genre, même s'il y trouve un modèle narratif très fécond. Dans les *Mémoires intimes*, il reconnaît que les Maigret ne sont qu'un passage :

Deux ans plus tard, quand la série de ces romans commencerait à paraître mensuellement, je ne serais plus un apprenti mais un romancier, un véritable professionnel. Et deux ans plus tard encore, je me libérais du roman policier pour écrire les romans qui naîtraient en moi « La Maison du canal », « Les Gens d'en face », « L'Âne rouge », « Les Pitard », que sais-je encore ?³

Il a déjà fait apparaître des personnages d'enquêteur dans quelques courts récits, il va les cristalliser dans la figure du commissaire Maigret, qui apparaît, déclare-t-il, sous le coup d'une inspiration subite dans *Pietr-le-Letton*, rédigé dans le port de Delfzijl en 1929. Mais cette légende de la

³ *Op. cit.*, p. 29.

trouvaille de génie sans cesse colportée par Simenon lui-même cache en fait une élaboration plus souterraine et plus longue, qui trouve sa source dans les productions populaires dont Simenon veut à présent se démarquer. Il maîtrise sa technique stylistique et son patron narratif. Il collabore depuis 1928 à *Déetective* (qui appartient alors à Gallimard), il voit le succès d'Arsène Lupin, de Fantômas et de Rouletabille, il a beaucoup lu Conan Doyle, il sait qu'il peut inventer un héros récurrent qui s'imposera de la même manière. Mais la rupture avec la période populaire n'est pas aussi radicale que l'auteur et les éditeurs ne le feront croire par après. Les premiers romans où apparaît Maigret paraissent encore en pré-publication dans des journaux ; les éditeurs ne croient pas d'emblée à ce personnage, qui ne se coule pas assez pour eux dans le moule du roman d'énigme classique, avec une intrigue forte et un dénouement clair. Gallimard refuse ses manuscrits, mais Fayard accepte le principe, pour autant que Simenon puisse lui garantir un nombre de romans suffisants pour lancer un héros sériel qui fidélisera le public. Et pour autant aussi que Simenon continue à lui livrer les histoires populaires pour lesquelles il a déjà touché des avances. Ce dernier ne peut donc se consacrer entièrement à son nouveau personnage, comme le ferait un créateur de plein droit, puisqu'il reste soumis aux contraintes contractuelles dans lesquelles sont enfermés les auteurs de récits de grande consommation.

Il n'est pas encore écrivain, il reste un producteur quasi anonyme dépendant d'un patron tout puissant. Mais dès ce moment, il veut démontrer qu'il possède un véritable projet d'écrivain. Et cet aspect a trop souvent été occulté, dans la mesure où lui-même, ultérieurement, a tout fait pour prendre ses distances par rapport au milieu littéraire, a construit une légende de l'écrivain solitaire, méprisant toute forme de reconnaissance. Pourtant, dans sa correspondance avec André Gide, il rappelle très explicitement quel était son projet :

Et depuis l'âge de dix-huit ans, je sais que je veux être un jour un romancier complet et je sais que l'œuvre d'un romancier ne commence pas avant quarante ans au bas mot [...].

D'abord le métier. *Gâcher du plâtre*. Je me suis donné dix ans pour cela. [...]

À vingt ans j'avais écrit : — Je publierai mon premier roman à trente ans.

À trente ans je décidais : — Je vais écrire pour vivre, pour apprendre la vie, des romans semi-littéraires et j'écrirai mon premier vrai roman à quarante ans.

J'en ai trente-six aujourd'hui. Je suis un tout petit peu en avance, mais pas tant qu'il y paraît car je suis encore loin du compte.

La formule policière me permettait de toucher et le grand public et l'argent — et d'étudier mon métier dans les conditions les plus faciles, c'est-à-dire avec un *meneur de jeu*.⁴

Simenon a donc une vision très lucide du déroulement de sa carrière, et il comprend vite qu'il faut maîtriser les règles du jeu institutionnel pour accéder à ce que Pierre Bourdieu appelle le champ de production restreinte. Il a besoin de l'adoubement d'un maître pour être accepté par le milieu, et ce sera le rôle qu'il attribue à Gide auquel il s'adresse toujours avec la formule « Mon cher Maître ». Il faut acquérir un style, ce qu'il réalise à travers ses productions populaires qui sont autant d'apprentissages. Il s'agit aussi d'occuper un positionnement éditorial dans un lieu reconnu, ce qui sera atteint quand il passera de Fayard à Gallimard. Il faut encore obtenir une reconnaissance critique, qu'il sollicitera à plusieurs reprises de Gide :

Il y a encore une grâce que je voudrais vous demander, mais j'hésite. Depuis deux ans je vis pour ainsi dire isolé de toute critique, de toutes ces petites admirations, même fausses ou naïves, qui aident souvent à reprendre confiance en soi aux si nombreux moments du doute. Il n'y a plus de critique en France, je me demande pourquoi. [...] Dans les lettres que j'ai relues cette nuit vous parlez à plusieurs reprises d'un article, voire d'une étude que vous avez commencée sur moi. J'ai bien failli vous demander la faveur d'y jeter un coup d'œil indiscret [...].⁵

Lors de la visite que m'a faite à Tucson mon nouvel éditeur américain, Prentice Hall, j'ai eu le malheur, dans une conversation amicale, de lui dire que vous aviez jadis commencé un article ou une étude sur moi. Pardonnez-moi cette vanité. Toujours est-il que, depuis lors, il me harcasse pour que je vous demande un article pour le *Saturday Review of Literature*. J'ai traîné, tergiversé, mais il revient toujours à charge et je ne sais plus que lui répondre. [...] Je suppose qu'il est inutile de vous dire cependant qu'en dehors de toutes considérations commerciales je serais plus qu'heureux d'un parrainage que j'ai toujours apprécié [...].⁶

Il faut enfin, si l'on suit les critères reconnus par Pierre Bourdieu et Jacques Dubois pour conquérir sa place dans les plus hautes sphères de l'institution littéraire, afficher des positions théoriques sur une conception originale de la littérature, si possible en rupture avec les modèles dominants. C'est ce que fera aussi Simenon. De ses reportages autour du monde, et

⁴ Georges SIMENON – André GIDE, ... *sans trop de pudeur, Correspondance 1938-1950*, Paris, Omnibus, « Carnets », 1999, p. 29-31.

⁵ *Ibid.*, p. 119-120.

⁶ *Ibid.*, p. 163-164.

particulièrement en Afrique, il rapporte sa théorie de l'homme nu, qu'il développera dans de nombreux entretiens. Le reporter se veut anthropologue, l'écrivain veut saisir l'être humain dans son essence profonde, comme Kafka auquel il se compare lorsqu'il veut rendre « l'homme *le plus vrai*, c'est-à-dire le plus nu. [...] Les romans de l'homme habillé sont des romans de mœurs, des romans d'époque, etc. C'est l'homme dans la société, ressemblant à ce qu'il voudrait être. Ce n'est que récemment que l'on s'est occupé de l'homme tout nu, c'est-à-dire presque en dehors de la vie sociale. Kafka s'occupe de l'homme tout nu. Cela peut se passer n'importe où, n'importe quand. »⁷

Simenon se conforte dans son idée d'accession progressive à la consécration littéraire. Il jette un regard de sociologue sur la création littéraire, mais un sociologue qui utilise la grille de lecture au profit de son ascension contrôlée. Il sait que les productions populaires sous pseudonyme le cantonnent dans les caves de l'institution littéraire, mais elles lui assurent les revenus nécessaires à son train de vie et le font malgré tout entrer dans le milieu éditorial où il peut côtoyer des écrivains renommés, elles lui apprennent aussi à peaufiner son style. Il a désormais choisi de passer à ce qu'il considère comme des productions semi-littéraires (le terme de paralittérature n'existe pas encore), avant de franchir le troisième niveau, celui des « romans tout courts », qui lui assureront la considération de l'institution. Il croit naïvement qu'il pourra effacer la tache originelle de ses productions populaires, que la mobilité institutionnelle est possible, et conciliable avec ses options de marketing commercial et de séduction du public le plus large.

Différents traits marquent ce passage des productions populaires à la paralittérature. Dans les premières, l'auteur n'existe pas, il n'est qu'une force productrice de textes, anonyme ou dissimulée derrière différents pseudonymes (dont l'inventaire sera particulièrement difficile à établir pour Simenon). Cette situation ne peut assurer la reconnaissance personnelle à laquelle aspire notre écrivain. Il sait aussi que sa réussite passe par la création d'un personnage récurrent destiné à fidéliser le public. Dans la littérature populaire, c'est une collection de textes identiques d'un volume à l'autre que recherche le lecteur ; dans les « Maigret », c'est à un même personnage, et à son auteur, que le lecteur s'attache. Les logiques de diffusion sont aussi autres, même si Fayard joue dans les différents registres. Les fascicules des collections populaires n'ont pas le statut des livres publiés par les éditeurs reconnus, ils n'ont pas de survie matérielle au-delà de leur diffusion

⁷ *L'Express*, 6 février 1958.

immédiate. Si les premières productions de Simenon apparaissent dans des collections comme « Les Maîtres du roman populaire » ou « Le petit roman », elles s'apparentent plus souvent à de longues nouvelles qu'à un roman. Leur écriture reste stéréotypée, comme les archétypes héroïques et narratifs auxquels l'écrivain recourt pour s'insérer dans les catégories de l'aventure ou du sentimental. Les publics de ces œuvres, pour autant qu'il soit possible de reconstituer les usages de l'époque, étaient aussi différents. L'instance critique, enfin, ignore ces productions, alors qu'elle commente les premiers romans policiers de Simenon, fût-ce pour les déprécier. Simenon ne peut donc être reconnu comme auteur à part entière qu'en sortant des modes de production anonymes de la littérature populaire.

L'épisode avorté de la cage de verre était révélateur de son goût pour la publicité. Même si la série des Maigret est l'occasion pour lui de s'affirmer comme (semi-)écrivain sous son vrai nom, même s'il espère ainsi s'imposer dans le milieu littéraire, il croit encore que la publicité est un bon moyen pour acquérir cette reconnaissance, qu'elle peut s'acheter. Le 20 février 1931, à minuit (l'heure du crime !), tout le milieu parisien est invité par carton au « Bal anthropométrique » qui se donne à « La Boule blanche », dans le quartier de Montparnasse. Les murs sont décorés de motifs criminels sur les conseils de Simenon, lequel a aussi placé des figurants à l'entrée et engagé une équipe de cinéma pour filmer les personnalités présentes. De nombreuses personnalités de la littérature, de la peinture, de la politique, de l'aristocratie sont présentes parmi le millier de personnes qui s'encanaillent gentiment. Simenon dédicace ses œuvres et profite du succès d'une fête qu'il a financée avec les avances sur ses droits d'auteur. Il est lancé, mais pas reconnu pour autant puisque la critique littéraire continuera à le mépriser, autant pour son goût de la publicité que pour les faibles qualités littéraires de ses romans, et que les gazettes satiriques ironisent toujours sur ses qualités athlétiques. Il va publier dix-neuf enquêtes du commissaire Maigret chez Fayard, entre 1931 et 1934, mais en tentant simultanément d'accéder à l'échelon supérieur. Le succès est là, l'argent également, puisqu'il négocie fermement ses contrats avec ses éditeurs.

Il ignore combien les dichotomies, les discriminations restent fortes dans cette institution littéraire à l'époque encore bien séparée en deux (ou plusieurs) champs distincts, et qu'il est impossible, pour reprendre la terminologie bourdieusienne, de vouloir à la fois acquérir le capital économique et le capital culturel. Si l'on veut accéder au champ de production restreinte, la reconnaissance ne s'y acquiert pas sur des principes hétéronomes (comme l'importance des tirages) mais autonomes (la reconnaissance par les pairs,

la critique). Et cette reconnaissance, Simenon peine à l'obtenir, même si les articles d'André Thérive attirent l'attention sur ses premiers romans policiers. Mais Simenon n'appartient pas au milieu littéraire parisien, dont il est triplement exclu, par sa classe sociale d'origine, trop modeste, par sa nationalité belge qui le relègue dans la périphérie provinciale par rapport au centre éditorial situé à Paris, par son choix pour un genre paralittéraire qui reste encore trop marqué par ses origines populaires. Dès lors, l'institution ne pourra que déplorer son manque de style, son incapacité à faire de la littérature, selon les critiques récurrentes des journalistes littéraires et des écrivains. Elle lui reprochera aussi de ne pas être capable de fonder théoriquement son œuvre, de manquer d'un positionnement théorique et critique, alors qu'il avait avancé son modèle de l'homme nu en s'appuyant sur un auteur comme Kafka. Face à ce refus, Simenon va progressivement prendre ses distances avec l'institution, en pleine lucidité, avec une ironie amère qui lui fait écrire cette remarque à Gide : « Ne dites à personne que je me permets d'avoir des opinions littéraires, si l'on peut dire, car on rirait de moi »⁸.

Ses relations avec le cinéma sont à cet égard symptomatiques de sa volonté de reconnaissance par les « vrais » créateurs. Il est d'abord tenté de discuter sur pied d'égalité avec les réalisateurs, mais il se rend compte qu'il n'arrive pas à être accepté par eux, et il prétend *a posteriori* ne s'être jamais intéressé au septième art. Contrairement aux déclarations qu'il fit à la fin de son existence, Simenon ne fut pas si désinvolte par rapport aux premières adaptations de ses romans. Cette absence d'intérêt, sauf pour les questions financières, ne se déclare qu'après-guerre, car à l'origine Simenon est prêt à adapter lui-même ses œuvres, puisqu'il refuse même d'en céder les droits dans la crainte qu'on déforme ses romans. Il apparaît alors très intéressé par le cinéma, parle comme un futur réalisateur. « J'ai décidé d'être moi-même le metteur en scène de mes œuvres »⁹, déclare-t-il en 1932, et il se montre très critique envers l'affairisme du milieu cinématographique. Pourtant, dès 1942 le ton change : il accorde des droits d'adaptation et refuse de prendre part au travail du scénario. L'aspect collectif du métier filmique le gêne probablement, ainsi que la multiplication des lieux de décision et la lenteur de la réalisation. Simenon reste un artisan solitaire et limite ses contacts cinématographiques à quelques amitiés personnelles avec Michel Simon, Jean Renoir, Raimu ou Chaplin. Et pour le reste, peu lui importe ce

⁸ *Op. cit.*, p. 135.

⁹ Claude GAUTEUR, *Simenon au cinéma*, Bruxelles, Didier/Hatier, 1990, p. 9.

que les scénaristes font de ses romans. Il se retranchera dès lors derrière la différence qui existe entre les deux métiers, du romancier et du cinéaste, pour justifier son refus d'en encore intervenir dans les adaptations.

C'est vers d'autres lieux qu'il va chercher la reconnaissance, dans le journalisme à nouveau. Non plus dans la rubrique des chiens écrasés, mais dans le grand reportage, l'aristocratie du métier. Comme l'a observé Myriam Boucharenc, dès le début des années vingt, le journalisme d'information est une profession qui s'affirme face à une littérature qui se cherche, pour donner naissance à ce que Mac Orlan appelle une « littérature active ». Et l'interpénétration est d'autant plus forte que certains reportages sont parfois plus ou moins inventés par des écrivains, tandis que des enquêtes servent de support à des romans, que des récits de voyage ne sont pas distingués des œuvres romanesques dans certaines listes d'ouvrages¹⁰. C'est dans ce climat où le grand reportage acquiert ses lettres de noblesse qu'il sillonne l'Afrique, qu'il suit Hitler au moment de l'incendie du Reichstag, qu'il couvre l'affaire Stavisky, qu'il est intime avec les grands patrons de presse tels que Jean Prouvost ou Pierre Lazareff. Mais là aussi, à vouloir courir le scoop, il se casse les dents en propageant des rumeurs non recoupées et doit retourner assez piteusement à ses romans et à ses voyages.

Il se pense mûr pour accéder enfin à la « vraie » littérature, décide de rompre son contrat avec Fayard et négocie avec Gallimard. Il réside à Neuilly ou à Porquerolles, il est riche, il veut aussi la gloire littéraire. Mais si Gaston Gallimard est intéressé par les bénéfiques plantureux garantis par cet écrivain prolifique, les auteurs de la NRF, Jean Paulhan en tête, ne le reconnaîtront jamais comme l'un des leurs. Pourtant, il essaye de s'inscrire dans cette stratégie institutionnelle, de se construire une image de génie créateur. Il en reste des traces dans sa correspondance ultérieure avec le cinéaste Fellini. Les références au génie y sont récurrentes, renvoyant aux figures emblématiques de Michel-Ange, de Shakespeare, de Jung, de Rembrandt, de Van Gogh. Bien sûr, ces comparaisons concernent l'œuvre de Fellini, mais celui-ci voit dans Simenon tantôt une figure paternelle, tantôt celle d'un grand frère. Et Simenon lui-même s'adresse à lui en l'appelant « mon frère ». Ce sont deux créateurs angoissés qui se parlent, qui se comprennent, qui partagent un même idéal esthétique et créateur. Ce qui n'empêche pas Simenon, comme toujours, de relativiser ce terme de génie, tout en le revendiquant :

¹⁰ Myriam BOUCHARENC, « Petite typologie du grand reportage », dans M. BOUCHARENC et J. DELUCHE, éd., *Littérature et reportage*, Limoges, PULIM, « Médiatextes », 2001, p. 221-234.

Je n'essayerai pas à [*sic*] analyser mon émotion et encore moins votre film. Je laisse ce soin aux critiques qui s'efforcent depuis qu'il existe des génies, de les expliquer. [...]

Si on me demandait la définition du génie, je répondrais que c'est un homme comme un autre, mais avec une sensibilité presque effrayante, avec, en plus, assez de lucidité pour l'exprimer.¹¹

Seul Gide apprécie vraiment ses romans et entretient avec lui une correspondance ambiguë. Cette relation épistolaire entre le « Cher Maître » (comme le nomme Simenon) et l'écrivain populaire est curieuse, tant les univers des deux auteurs semblent inconciliables. Mais si les premiers échanges montrent le désir de Simenon d'être reconnu par un des acteurs centraux du champ littéraire parisien, les dernières lettres apparaissent presque pathétiques dans leur ton assez flagorneur et la quête quelque peu désespérée d'une reconnaissance jamais accordée publiquement par le Maître, puisqu'il ne publiera jamais l'étude qu'il avait entamée sur les romans de Simenon. De la même manière, ce dernier rêvera longtemps d'un Prix Nobel pour lequel il fut à plusieurs reprises évoqué.

Finalement, l'auteur au succès mondial ne réussit jamais à combler le manque originel, et va fuir de plus en plus loin, dans l'alcool, les résidences prolongées à l'étranger, aux États-Unis ou en Suisse ; il va connaître des déboires affectifs, tout en gardant une hyperactivité littéraire quasi compulsive. Il reprend le personnage de Maigret dès 1942, et passe progressivement de Gallimard aux Presses de la Cité, se reconnaissant mieux dans la jeune maison de Sven Nielsen que dans le temple de la grande littérature. Si son voyage en Europe en 1952 apparaît comme une succession d'entrées triomphales, il n'est plus dupe. En mai, il est reçu à Bruxelles comme membre de l'Académie royale de Langue et de Littérature françaises de Belgique par son vieil ami liégeois Carlo Bronne, mais cet honneur le touche peu. Si le public lui assure un succès mondial et la fortune qu'il avait souhaitée, il n'aura jamais été reconnu comme un écrivain à part entière par l'institution, y compris dans le genre policier.

Il avait vite compris que la réussite paralittéraire passe par trois traits essentiels : une production sérielle, un héros typé, une narration bien menée selon un modèle duplicable à l'infini, mais il s'écarte trop des canons du roman policier pour s'inscrire totalement dans cette catégorie. Finalement, il s'est servi du roman policier pour construire sa carrière, mais il n'a

¹¹ Federico FELLINI, Georges SIMENON, *Carissimo Simenon. Mon cher Fellini*, Paris, Éd. de l'Étoile/Cahiers du cinéma, 1998, p. 76.

pas servi le genre. L'énigme n'est guère élucidée par des raisonnements hypothético-déductifs, mais le climat n'est pas non plus à la violence noire. Le romancier, et c'est à son crédit, a créé un univers à part, qui lui est propre, mais qui l'empêche d'être reconnu autant par l'institution littéraire que par les structures paralittéraires. C'est ce que lui reprocheront les thuriféraires de la chapelle polar, aussi prompts que les défenseurs de l'institution littéraire à organiser leur champ propre, à distribuer les reconnaissances et les excommunications. Simenon n'apparaît souvent que de manière obligée dans les histoires du roman policier. On ne peut ignorer l'importance des enquêtes du commissaire Maigret dans le champ, mais on l'évoque avec de fortes réticences.

Luc Dellisse, par exemple, dans son essai sur le roman policier belge, ne consacre que sept pages des cent quatre-vingt-dix de son volume à Simenon, moins que pour Louis-Thomas Jurdant ou Max Servais ! Le titre du chapitre est d'ailleurs explicite : « Simenon en deux temps, trois mouvements », ainsi que ses premières lignes :

Le grand ancêtre, aujourd'hui, est presque complètement sorti des catégories du roman policier ; la littérature officielle le réclame, et les anthologies le cataloguent, à juste titre d'ailleurs, comme auteur d'études psychologiques. Il tient en fait de ces analystes de l'âme humaine, directement issus de Paul Bourget et du réalisme positiviste. Mais son fort est d'avoir su concilier cet idéal anachronique avec un véritable talent d'écrivain populaire. [...]

Il faut citer ici la phrase de Renaud Sarti, héros de l'excellent roman de Christiane Rochefort, *Le repos du guerrier* (1958) : « Simenon, ce n'est pas du policier, c'est de la psychologie, déclara-t-il avec mépris. »¹²

Simenon n'a en effet jamais fait allégeance au genre policier. La série des « Maigret » n'est pour lui, quand il l'imagine, qu'un passage entre littérature populaire et littérature légitime. Le genre policier lui offre l'occasion de s'approcher du roman psychologique, de la quête de l'homme nu. Maigret est plus un « raccommodeur de destinées » (selon l'expression de Simenon dans *Les Mémoires de Maigret*) qu'un enquêteur débusquant des coupables. Alain Bertrand a bien saisi qu'il est impossible de faire rentrer les Maigret dans une catégorie pré-établie du genre policier. « Maigret, contre le roman à énigme ? » s'interroge-t-il¹³, avant de conclure que le talent de Simenon réside « dans cette liberté de louvoyer entre les codes convenus, d'en maquiller certains pour mieux les solliciter par la suite et surtout de célébrer les

¹² Luc DELLISSÉ, *Le policier fantôme*, Bruxelles, Éd. Librairie Pêlè-Mêle, 1984, p. 38-39.

¹³ Alain BERTRAND, *Georges Simenon. De Maigret aux romans de la destinée*, Liège, C.É.F.A.L., « Bibliothèque des paralittératures », n° 5, 1994, p. 15.

épousailles entre l'*hypercodé* et le *non-codé* »¹⁴. Finalement, pour ce critique admiratif de Simenon, son œuvre n'appartiendra au genre policier que dans la mesure où celui-ci comporte une dimension psychologique, et surtout a pour référence ultime la quête œdipienne, qui traverse autant les Maigret que les romans durs.

Cela explique pourquoi les procédés narratifs utilisés par Simenon respectent peu les règles canoniques d'un genre pourtant particulièrement codé, ce qui fonde une autre raison de son relatif ostracisme. Maigret surgit quand le roman d'énigme criminelle classique arrive à son terme. Celui-ci devient alors très codifié, au point que S. S. Van Dine en définit, en 1928, les vingt règles incontournables. Maigret ne respecte guère ce jeu réglé, son intuition remplaçant les lois de la déduction. Et si les romans policiers de Simenon mettent les victimes en évidence, leur auteur ne se revendique pas non plus de la catégorie du thriller ou du suspense. Il n'imité pas davantage le « *hard boiled* », le roman noir américain, en vogue dans les années trente à cinquante. Ainsi, Simenon refuse de se laisser enfermer dans les limites contraignantes d'un genre qui se définit pourtant par le respect de règles strictes. Jacques Dubois saisit cette position en une formule :

Avec Maigret, Simenon vient à la fois combler cette lacune [l'absence d'énigmes criminelles en France, alors que ce genre est très répandu dans le monde anglo-saxon] et réinventer le genre puisqu'il en donne une version qui très tôt aura la réputation d'être bien française. Modifiant par là les données du champ littéraire, il transforme son propre statut. Simenon crée donc un genre à l'intérieur du genre.¹⁵

Les critiques eux-mêmes, quand ils reconnaissent son talent, font d'ailleurs tout ce qu'ils peuvent pour le sortir d'un genre encore considéré comme mineur, voire trivial. Dès lors, ils survaloriseront les romans durs au détriment des Maigret qui n'appartiendraient qu'à la veine alimentaire de la production simenonienne.

Simenon ne fréquente pas non plus les instances légitimantes de ce milieu très replié sur lui-même, ne se reconnaissant guère dans la famille des écrivains policiers. Quand il est aux États-Unis, les associations d'auteurs policiers, très structurées dans ce pays, et mieux reconnues qu'en France, le solliciteront à plusieurs reprises, pour ne recevoir qu'une réponse polie de

¹⁴ *Ibid.*, p. 27.

¹⁵ Jacques DUBOIS, « Statut littéraire et position de classe », dans Cl. GOTHOT-MERSCH, J. DUBOIS, J.-M. KLINKENBERG *et alii*, *Lire Simenon. Réalité/Fiction/Écriture*, Bruxelles, Nathan/Labor, « Dossiers Media », 1980. p. 31.

sa part, presque indifférente. Il n'y consacre d'ailleurs que quelques lignes, à deux reprises, dans ses *Mémoires intimes* :

Un jour, j'ai appris qu'une de mes nouvelles : « Sept petites croix dans un carnet », parue dans un magazine de New York, me valait le prix Edgar Poe, réservé chaque année à la meilleure nouvelle policière américaine de l'année. Je n'avais jamais entendu parler de ce prix de deux mille dollars et n'étais donc pas candidat.

Deux ans plus tard, je devais recevoir un autre prix, aussi inattendu, décerné par l'association américaine des auteurs de romans policiers, celui du meilleur roman policier de l'année.¹⁶

Bon ! Me voilà bombardé, à mon insu, président des « Mystery Writers of America », une association très importante couvrant tous les États-Unis et qui se donne pour la première fois un président étranger. J'en suis touché. J'objecte que je ne pourrai pas assister aux réunions du comité qui se tiennent chaque mois. Rex Stout, les deux cousins qui signent Ellery Queen, qui viennent m'annoncer la nouvelle, balaient mes objections et j'accepte enfin, me rends à New York pour l'Assemblée Générale où je dois, bien entendu, prononcer un discours.¹⁷

Il faut cependant reconnaître, qu'en France, Simenon entretiendra des contacts, par correspondance et dans des rencontres informelles avec certains auteurs policiers comme Thomas Narcejac, Jacques Decrest, Pierre Nord, de la même manière qu'il aimera toujours faire la fête avec des académiciens comme Pierre Benoît, Marcel Pagnol, Maurice Garçon. Et c'est bien un auteur policier, Thomas Narcejac qui publiera une des premières études approfondies sur Simenon, avec son *Cas Simenon*, paru en 1950, plus de dix ans avant l'essai de Bernard de Fallois.

Si Simenon n'a pas voulu se cantonner dans le territoire de la littérature populaire, il n'a pas non plus accepté d'être réduit au rôle de plus grand écrivain policier. Le romancier, et c'est à son crédit, a créé un univers à part, qui lui est propre, mais il restera à jamais un auteur aux marges. Curieusement, s'il est l'écrivain belge le plus lu au monde, Simenon n'aura jamais fait école.

Stanislas-André Steeman, cet autre auteur liégeois, de cinq ans son cadet, est un confrère à la fois proche et éloigné. Les deux hommes ne se fréquentent presque pas, même si Steeman publie des nouvelles de Simenon dans sa revue *Le Jury* pendant la guerre. Steeman aussi tentera de sortir du ghetto de la littérature policière, mais de l'intérieur en quelque

¹⁶ *Op. cit.*, p. 260.

¹⁷ *Op. cit.*, p. 341-342.

sorte, en poussant le genre à ses limites, en explorant des formes de subversion ou de transformation des règles. À la différence de Simenon, il ne considère pas le genre policier comme un tremplin vers une carrière littéraire, il s'inscrit pleinement dans l'histoire d'un genre qu'il apprécie, et il dialogue avec ses confrères autour de questions de narration policière qu'il maîtrise totalement. Son œuvre est traversée de références intertextuelles aux récits fondateurs (Sherlock Holmes, Nick Carter, Rouletabille, Arsène Lupin ...), ce qui prouve à la fois son intérêt pour le genre, sa connaissance encyclopédique de celui-ci et son insertion délibérée dans une histoire générique.

Steeman atteint la notoriété dans le domaine policier dès 1931, quand *Six hommes morts* obtient le Grand Prix de littérature policière, et confirme sa reconnaissance lorsque *L'assassin habite au 21* (1939) est repris dans la liste des dix meilleurs romans policiers du monde. Il maîtrise les lois du genre, et il s'intègre dans l'institution du roman policier qui reconnaît ses mérites. Ce qui n'empêche pas Steeman de vouloir dépasser les règles fixées et de toujours subvertir les lois du genre. Mais s'il veut transgresser le code policier, c'est pour mieux respecter le contrat de lecture du genre policier, en déplaçant les règles du suspense, en surprenant toujours mieux les lecteurs. Avec le risque de désarçonner ceux qui attendent des narrations sérialisées. C'est ainsi qu'il cassera à plusieurs reprises l'image de son héros le plus célèbre, Monsieur Wens. Avec *Légitime défense*, Steeman va être amené à faire ses adieux au policier classique. Après, Steeman quitte la prestigieuse collection «Le Masque» pour les Presses de la Cité, signe institutionnel de son changement d'orientation, davantage tournée vers le roman noir. Mais il ne dénigrera jamais le genre où il a excellé, explorant sans cesse d'autres voies, de l'énigme classique au roman noir, avec un souci permanent de perfectionnisme, qui se manifeste dans ses nombreuses rééditions entièrement remaniées. Il encouragera aussi nombre d'auteurs à leurs débuts, entre autres en les publiant dans sa revue *Le Jury*. Davantage que Simenon, il tentera de faire école en Belgique, en découvrant André-Paul Duchâteau par exemple.

Mais ces deux figures de proue du roman policier belge ne doivent pas faire illusion. Il n'y a pas d'école belge du policier comme il n'y a pas d'école belge du fantastique. Si Jean Ray et Thomas Owen s'imposent dans cette autre catégorie littéraire, ils n'ont ni l'un ni l'autre constitué un courant avec des paternités revendiquées, des filiations affirmées. Il y a, dans le policier comme dans le fantastique, quelques individualités fortes qui ont été reconnues d'autant plus facilement qu'elles occupaient une partie du champ

littéraire délaissée par le noyau central parisien. Hellens, Simenon et Hergé émergent en même temps dans trois domaines marginaux, affirme Michel Biron¹⁸. La bande dessinée s'imposera avec le plus de succès, sur le plan collectif, peut-être parce que ce secteur a le plus longtemps été ignoré par le marché éditorial français, et aussi parce que des éditeurs belges y ont investi. Le fantastique a pu se développer un temps parce que l'éditeur Marabout a soutenu une collection de poche très populaire, le policier n'a jamais eu cet espace à sa disposition. La collection « Le Jury » lancée par Steeman n'a vraiment trouvé un public que durant la guerre, quand les livres français n'arrivaient plus en Belgique. Mais depuis lors, aucun auteur n'a connu une notoriété fondée sur plusieurs titres, sinon Jean-Baptiste Baronian, André-Paul Duchâteau ou Pascale Fonteneau, tous trois dans des registres très divers. Et l'institution littéraire (belge ou française) n'a guère assuré la promotion d'auteurs aux tirages beaucoup plus importants, mais dont les œuvres populaires ont plus de notoriété que leur créateur. À savoir Paul Kenny (pseudonyme du Bruxellois Jean Libert), co-auteur entre autres de la série d'espionnage « Coplan » au Fleuve Noir ; Peter Randa (pseudonyme d'André Duquesne, né en 1911 à Marcinelle), auteur de nombreux romans policiers dans la collection « Spécial Police » chez Fleuve Noir ; ou son fils Philippe Randa (Philippe Duquesne) qui a repris son pseudonyme et ses collections au Fleuve Noir.

Simenon reste donc comme un auteur majeur, mais atypique, quelque peu meurtri par sa non-reconnaissance par l'institution littéraire, du moins de son vivant, et par les propos d'une critique souvent dédaigneuse ou méprisante. Mais il est vrai que, trente ans plus tard, cette position aurait pu être tout autre, puisqu'une nouvelle instance de légitimation a émergé, le système médiatique. Pierre Bourdieu, dans sa mise en système du champ littéraire, a ignoré ce nouvel acteur, comme il a négligé les transgressions de plus en plus fréquentes d'une case à l'autre du système. Aujourd'hui, un auteur de roman policier, comme Daniel Pennac ou Jean Vautrin, peut passer sans trop de difficulté d'une collection policière à la collection blanche de Gallimard, il peut recevoir un prix littéraire important. Et le passage chez Bernard Pivot, surtout quand il s'agit d'une émission spéciale d'*Apostrophes* entièrement consacrée à un seul auteur, apporte une légitimité plus grande qu'un article dans un supplément littéraire d'un quotidien

¹⁸ Michel BIRON, « Le décentrement de la modernité littéraire. L'exemple de la Belgique francophone entre les deux guerres », dans *Tangence*, n° 40, mai 1993, p. 86.

parisien. Comme l'analyse finement Bernard Alavoine : « Les années-médias conviennent mieux assurément au petit romancier liégeois »¹⁹.

On peut d'ailleurs se demander si ce n'est pas cette double évolution des instances de légitimation (dans la plus grande ouverture des instances traditionnelles comme l'école ou la critique universitaire, dans l'élargissement à des instances nouvelles comme la télévision) qui a facilité cette ultime consécration que représente l'entrée de Simenon dans la Pléiade. Mais il faut alors s'interroger sur les raisons qui justifient cette entrée. Sont-ce les mêmes qui ont permis à un autre auteur phare du xx^e siècle, tout aussi marginal, Albert Cohen, d'y accéder, ou plutôt celles qui ont permis l'entrée d'un romancier du xix^e siècle, Alexandre Dumas. Les similitudes sont sans doute plus grandes avec ce dernier : auteur méprisé par les institutions littéraires et scolaires de son temps, auteur pourtant d'une œuvre doublement importante, en quantité et par son succès public. Simenon et Dumas représenteraient cet improbable équilibre entre la production de masse et la qualité narrative et esthétique. Ce sont, pour reprendre les termes de Jacques Dubois, des auteurs qui appartiennent à une zone médiane, qui ne relève ni de l'avant-garde, ni de la littérature populaire :

Il est sûr que Simenon a fait accéder le policier, en lui intégrant des éléments psychologiques, en le dotant d'un vraisemblable sérieux, à cette littérature bourgeoise et moyenne qui a pris de plus en plus d'extension avec le siècle. [...] L'écrivain liégeois risquerait donc facilement de se diluer dans la grisaille de la zone médiane qu'il a laborieusement rejointe. Ce qui le sauve est que sa position moyenne et mitoyenne [...] atteint avec lui à une manière de comble. Toute l'entreprise simenonienne est comme tendue, de façon entêtée, vers cet accomplissement.²⁰

Pour rester dans la référence bourdieusienne, ne pourrait-on dire qu'Alexandre Dumas, dont l'œuvre se développa avec les débuts de la photographie, que Georges Simenon, qui fut un photographe passionné et passionnant, appartiennent à cet « art moyen » qui se développe dès la fin du xix^e siècle, et qui ne concerne pas seulement l'art photographique, mais aussi la littérature, quand elle touche des centaines de millions de lecteurs de par le monde.

Marc LITS
Université catholique de Louvain

¹⁹ Bernard ALA VOINE, « Simenon, la littérature et ses institutions », dans *Les Cahiers Simenon*, n° 5, Bruxelles, Les Amis de Georges Simenon, 1991, p. 91.

²⁰ Jacques DUBOIS, « Situation de Simenon », *Traces*, n° 3, 1991, p. 12.

Pierre DELIGNY

Figures vivaces entre réalité et fiction

Essai d'inventaire pédigréen comparatif

À Georges Simenon, mon ami épistolaire
des années soixante à quatre-vingt.

À Roger Mamelin, son double fictionnel,
et aux 276 et quelques autres personnages
de *Pedigree*, à jamais vivaces grâce à lui.¹

Sommaire

AVANT d'ouvrir l'inventaire-recensement des personnages de *Pedigree* et de leurs modèles, tels qu'ils flottent entre fiction et réalité, il nous a semblé nécessaire de faire une brève présentation chronologique des trois éditions de ce *Pedigree* (1948, 1952, 1958), symétriquement encadrées dans le temps par les deux éditions de *Je me souviens...* (1945... et 1961).

Puis viendra l'«*Inventaire des 276 personnages*», chiffre² qui nous a inspiré pour cet inventaire un titre pastiche de la pièce de Pirandello³ : *276 Personnages enquêtent sur leur[s] auteur[s]!*).

¹ Il me faut remercier ici deux chercheurs, deux maîtres sans les ouvrages de qui cet inventaire/recensement de la population pédigréenne n'aurait été que l'ombre de lui-même : le regretté professeur Mathieu Ruten, ce «maître des personnes» qui a passé tant d'heures de recherches dans les branches de l'arbre généalogique des Simenon et des Brüll (*Simenon, ses origines, sa vie, son œuvre*, Wahle, Nandrin, 1986) ; et mon ami Michel Lemoine, ce «maître des personnages» et des lieux simenoniens (*Index des personnages de Georges Simenon*, Éditions Labor, Bruxelles, 1985 ; sans oublier son récent et incontournable *Liège couleur Simenon*, Centre d'études Georges Simenon, Éditions du Céfal, Liège, 2002).

² 276 et quelques, c'est une distribution tout particulièrement abondante par rapport à l'ensemble de l'œuvre ! On a pu calculer, grâce à l'*Index des personnages* déjà cité (8 482 personnages différents, mais au total quelque 9 100 du fait des récurrences, dans 193 romans et 147 nouvelles analysés), que le *casting* statistique moyen dans l'œuvre de Simenon était d'environ 27 personnages par titre.

³ Aux dernières répliques de *Six Personnages en quête d'auteur* (*Sei personaggi in cerca d'autore*), on peut découvrir qu'il est beaucoup question de fiction et de réalité...

Les personnages de *Pedigree* (1948) y sont listés dans l'ordre de leur apparition, leur première occurrence dans le texte, en d'autres termes par ordre de mise en pages. Pour chaque personnage, on trouvera d'abord un descriptif succinct : statut et apparence, état civil (si l'âge est donné, c'est celui de la première occurrence), profession, etc. Puis vient, précédé d'un losange ◆, le cas échéant, le nom que portait le personnage dans *Je me souviens...*⁴. Enfin, une flèche ► conduit aux informations ou aux hypothèses sur la personne *réelle* ayant servi de modèle au personnage (à noter que l'état civil détaillé n'est donné, bien sûr, que pour les membres de la famille de l'auteur, les Simenon, Brüll et apparentés).

Je me souviens..., qu'on a dit être « le brouillon de *Pedigree* écrit à la première personne » — ce qui est quelque peu simplificateur —, a été rédigé à Fontenay-le-Comte du 9 décembre 1940 au 12 juin 1941, sous la forme d'une longue lettre de l'auteur à son fils Marc, alors âgé de 20 mois⁵, et dans les circonstances que l'on sait : abusé, à la fin de l'été 1940, par le diagnostic pessimiste et erroné d'un radiologue, Simenon est persuadé qu'il n'en a plus que « pour deux ans à vivre, à condition de suivre les prescriptions médicales » ! Il racontera plus tard, dans *Mémoires intimes*⁶, que la genèse de cette « lettre » qui deviendra *Je me souviens...* date du jour même de ce diagnostic fatal.

Bien que se voulant strictement autobiographique, l'édition originale (1945) est précédée de la contradictoire « Note de l'auteur » que voici : « Les noms de tous les personnages de ces souvenirs sont fictifs, et n'ont aucun rapport avec des personnes vivantes ou décédées, et toutes coïncidences

⁴ Seuls trois personnages de *Je me souviens...* ne réapparaissent pas dans *Pedigree* : une improbable Armandine Schoff/Brüll (chap. xvi) ; Roels, condisciple de Georges à l'institut Saint-André, dont les parents tiennent un commerce de salaisons rue Puits-en-Sock, d'où son odeur épouvantable (chap. xvii ; *LcS*, note 910) ... et Christian, le grand absent de *Pedigree*, jeune frère de Georges (chap. viii, *sqq.*).

⁵ Mais Marc, le destinataire de cette « lettre », aura six ans et demi quand elle sera publiée ... et plus de 22 ans lors de sa réédition complétée en 1961.

⁶ « Ne plus fumer. Ne plus écrire. Ne plus faire l'amour. Ne plus ... Mais je vivrais ! ... Deux ans ...

Et toi, fils, tu ne connaîtrais jamais la jeunesse de ton père, tu ne saurais rien plus tard, de tes grands-parents, de Liège, de tes tantes, de tes oncles et de tes cousins et cousines ... Chemin faisant un projet, encore vague, germait. Les chiens, les chevaux, les taureaux eux-mêmes ont un pedigree ... Et toi, tu ne connaîtrais le tien que du côté de ta mère. Des Simenon, rien ! De ton père, une image sans doute floue, des photographies qui jauniraient, des romans que tu lirais peut-être mais où tu ne trouverais rien de moi ... » (*Mémoires intimes*, chap. 13) [voir Pierre ASSOULINE, *Simenon. Biographie*, Paris, Julliard, 1992, chap. 11, p. 297 *sqq.*].

éventuelles sont fortuites et inintentionnelles.»⁷ En dépit de cette prudente note — et les noms, comme on le verra, n'étant pas tous fictifs⁸ —, *Je me souviens...* déjà vaut à Simenon un procès (voir personnage^[114], note 32, p. 222), prélude à ceux que lui coûtera bientôt *Pedigree*.

La « note de l'auteur » disparaîtra de la nouvelle édition de 1961, où quelques personnages changent de nom, et qui hérite d'une courte préface, d'un bref 19^e chapitre, d'un certain nombre de passages jadis supprimés, ainsi que de la page manuscrite de titre du cahier d'origine : *PEDIGREE de Marcsimenon avec le portrait de quelques oncles, tantes, cousins, cousines et amis de la famille, ainsi que des anecdotes, par son père, 1940*⁹, sans oublier l'arbre généalogique que Simenon s'était amusé à dessiner en tête du premier cahier¹⁰.

Venons-en à *Pedigree*, œuvre d'une longueur inhabituelle, et dont la rédaction s'étire de la fin de 1941 au début de 1943 : une durée exceptionnelle pour cet écrivain dont on sait que les romans sont écrits d'ordinaire en huit à dix jours ! Il faut dire que l'enjeu est de taille : sur les conseils de Gide¹¹, il reprend le thème de *Je me souviens...*, mais en le romançant cette fois ; ce n'est plus une lettre mais un récit écrit à la

⁷ On pense à une note du même tabac, qui figure à la fin du roman d'Andreo Camilleri *Le Voleur de goûter* : « Il me faut déclarer que les noms, les lieux, les situations du présent livre sont *inventés* de toutes pièces. Si l'imagination a pu coïncider avec la réalité, la faute doit en être attribuée, selon moi, à la réalité » !!!

⁸ Fictifs ou non, les personnages de *Je me souviens...* sont beaucoup moins nombreux que ceux de *Pedigree* : on en a décompté 107 (voir aussi note 4).

⁹ Ce sous-titre, Simenon le cite dans *Mémoires intimes* (chap. 13), mais en l'estropiant : « *PEDIGREE DE MARC SIMENON avec le portrait de son père, de ses grands-pères et grands-mères, de ses oncles, de ses tantes, de ses cousins et cousines* ». Simple lapsus, mais significatif : décidément, avec Simenon et sa mémoire à éclipses, à facettes, c'est dans les deux sens du terme que « la fiction n'est *jamais bien loin* de la réalité » !... Ne nous a-t-il pas écrit un jour, non sans quelque facétieuse coquetterie : « Je n'ai aucune imagination, j'ai seulement une bonne mémoire ! »

¹⁰ Arbre fantaisiste et plein d'erreurs, qui a dû faire bondir ou sourire le généalogiste rigoureux qu'était Mathieu Rutten.

¹¹ Il faut lire, in Georges SIMENON & André GIDE, ... *sans trop de pudeur, Correspondance 1938-1950*, suivie du *Dossier G.S.* d'André GIDE (préface de Dominique Fernandez, édition établie par Benoît Denis ; Carnets Omnibus, 1999), toute la correspondance échangée au cours des années 1941 et 1942. Notamment la lettre du 15 février 1941 de Simenon à Gide (« ... les noms seront-ils changés ? Peu importe. Je voudrais continuer *Pedigree* longtemps, y incorporer 100 ou 200 personnages que je connais, que je voudrais qu'on connaisse, en faire une sorte de chanson de geste, celle de l'humanité-mouton, de ses joies, de ses espoirs, de ses petites choses et de sa grandeur profonde... Vous voyez ! Voilà que les mots me dépassent [...] 10, 15, 20 volumes ? Je n'en sais rien. Une famille, des rues, un quartier, une ville presque — et cela

troisième personne, et qui va beaucoup plus loin. C'est une « fresque des petites gens » qui se déploie sur quinze ans (1903–1918)... et aurait dû même emplir « de dix à quinze volumes »... *Pedigree*, c'est une « galerie de personnages issus de la réalité, mais puissamment recomposée sur le mode de l'imaginaire, dans le creuset mental d'un romancier qui finit par donner à ses fictions le statut du réel » (M. Lemoine). Assouline, lui, se demande « où s'arrête la reconstruction autobiographique et où commence la fiction romanesque »... Simenon, quant à lui, s'en explique fort bien dans la préface à l'édition définitive de 1958, longue préface qui est à relire dans son entier. Il y proclame : « Le nouveau texte [*Pedigree*], composé après la lettre de Gide, si dans sa première partie il se rapproche du premier [*Je me souviens...*], n'en doit pas moins être considéré comme un roman, et je ne voudrais même pas qu'on y attache l'étiquette de roman biographique ». Certes, « les événements pour la plupart n'ont pas été inventés. Mais, surtout en ce qui concerne les personnages, j'ai usé du privilège de recréer en partant de matériaux composites, me tenant *plus près de la vérité poétique que de la vérité tout court* ». D'ailleurs, « j'avoue que, le livre terminé, j'ai longtemps cherché l'équivalent du merveilleux titre donné par Goethe à ses souvenirs d'enfance : *Dichtung und Wahrheit*, qu'on a traduit plus ou moins exactement par *Poésie et vérité*¹². »

finira je ne sais quand... »); et celle du 21 août 1942 de Gide à Simenon, emplie de bons conseils...

Ce qu'il faut lire aussi, dans le même opuscule, c'est la lettre du 3 août 1941 de Simenon à Gaston Gallimard, où il décrit toute l'ampleur de son ambitieux projet : « L'enfance, l'adolescence, Paris, l'Europe, le monde [...] Je crois fermement, quant à moi, qu'après la période aristocratique, puis la période bourgeoise, il y aurait non pas la période *ouvrière* que 1936 laissait prévoir, mais la période *petites gens* ce qui est fort différent. Un peu à la façon scandinave ou hollandaise. Au fait tous les gros succès américains [Faulkner, Dos Passos, Hemingway...] dont vous me parliez un jour ne sont-ils pas des livres sur les petites gens ? Dont je suis *et dont je voudrais écrire l'épopée*. On verra ce que cela donne. » Comme le note Benoît Denis, « cette lettre laisse entrevoir quelle pouvait être l'ambition de Simenon : faire de *Pedigree* une vaste fresque historique et sociale qui, partant du cadre intime et familial, s'élargirait progressivement jusqu'à embrasser tout le réel, pour s'achever sur la Seconde Guerre mondiale ». (Pierre ASSOULINE, *op. cit.*, chap. 11, p. 301–308).

¹² Ou *Fiction et Vérité*, ou « Littérature et Vie réelle ». Dans cette magistrale autobiographie, « Goethe ne prétend pas à une totale fidélité aux faits et reconnaît la part de fiction qui entre dans toute reconstitution de la vérité, toute mise en forme du passé (*Grand Robert des noms propres*). « Les personnages de ses œuvres sont à tel point lui-même qu'il peut toujours passer de la vérité poétisée de sa biographie à la poésie pure de ses créations sans que le moindre décalage intervienne [...]. Parfois certaines lacunes apparaissent dans ses œuvres qu'on a grande chance de combler dans son autobiographie. D'autres fois, son autobiographie présente des lacunes que nous parvenons à combler indirectement en insérant des passages qui n'ont été conservés que dans son œuvre » (*Nouveau Dictionnaire des œuvres de tous les temps et de tous les pays*, Laffont-Bompiani, 1994).

Alors, fiction ou réalité? Pour les critiques, l'embarras est grand. Ainsi, lorsque *Pedigree* a été traduit et publié en Grande-Bretagne, le *London New Daily* l'a rangé dans la catégorie « fiction », mais le *Birmingham Mail* dans celle de la « non-fiction »!¹³

L'édition originale paraît en France en octobre 1948 et, au dos de la jaquette, on peut lire : « Dans *Je me souviens...*, tout est vrai et tout est exact. Dans *Pedigree*, tout est vrai, mais rien n'est exact. » Il n'empêche : peu après la parution, c'est une chaîne de procès qui s'ouvrent à l'encontre du romancier, plusieurs Liégeois s'étant reconnus ou ayant voulu se reconnaître dans tel ou tel personnage de la fiction...¹⁴ Ce qui inspire à l'« accusé » cette phrase désabusée à l'adresse de son avocat de toujours : « Je commence à être dégoûté de ces gens qui réparent leur honneur avec des billets de banque ! » (lettre du 12 décembre 1949 à Maurice Garçon)¹⁵.

La réédition de *Pedigree*, en décembre 1952, sera précédée de cet Avertissement : « *Le lecteur trouvera, dans la présente édition, un certain nombre de lignes, de mots en blanc. Je m'en excuse. Ce n'est pas mon œuvre : les passages supprimés l'ont été sur l'ordre des tribunaux de Liège et de Verviers (Belgique), certains citoyens de ces deux villes ayant voulu se reconnaître dans les personnages de mon roman.* »

¹³ Fiction ou non-fiction? Je me souviens que, lorsqu'il s'agissait d'établir une bibliographie analytique et raisonnée, Claude Grégory, le « père fondateur » de l'*Encyclopædia Universalis*, nous donnait ce sage conseil : « Classez les biographies dans la section « Études et essais », bien sûr, mais rangez les autobiographies de préférence avec les romans, car elles sont toujours suspectes d'autofiction ! »

¹⁴ Un certain plaignant n'était-il pas allé jusqu'à tenter de lui réclamer 500 000 francs de dommages et intérêts (francs belges de l'époque, à multiplier par six aujourd'hui) pour le simple motif que l'auteur avait raconté dans *Pedigree* qu'« Henriette/Élise était obligée de l'enfermer dans sa chambre pour le forcer à travailler » (on n'invente rien, cela se trouve à la page 315 de l'édition de 1948!). Ce plaignant-là ne désarmera pas et récidivera plus tard (cf. note 38, p. 230)... Les Frères des Écoles chrétiennes eux-mêmes n'avaient-ils pas réclamé pour leur part 100 000 francs, au motif que leur Congrégation en général et l'institut Saint-André en particulier avaient été atteints dans leur honneur par la publication de *Pedigree*?... « Ces gens sont fous... Ça devient une sorte de plaisanterie », écrit l'auteur à son avocat. C'est ce que pense aussi la presse liégeoise qui, en rendant compte de chaque nouvelle plainte, demande : « À qui le tour? », tant *Pedigree* paraît représenter une mine d'or...

Pour en savoir plus sur les procès intentés par des personnes réelles contre des personnages de fiction simenonienne, tout particulièrement autour de *Pedigree*, on pourra lire Mathieu RUTTEN, *op. cit.*, I A, note 20, p. 348–351; Pierre ASSOULINE, *op. cit.*, chap. 14, p. 438–448; *LCS*, p. 215–220.

¹⁵ Déjà, dans une lettre du 15 mai 1937 au même Maurice Garçon, il déplorait : « Des quidams pourront toujours se reconnaître dans des personnages de romanciers, surtout si cela peut leur rapporter la forte somme ! » (allusion au premier procès qui lui avait été intenté dès 1934, à la suite de la parution du *Coup de lune* [Pierre ASSOULINE, *op. cit.*, chap. 8, p. 188]).

Ampleur des dégâts : 98 lignes en tout sont caviardées (de ces lignes ne subsistent que les signes de ponctuation, plus quelques mots isolés ici et là, ce qui donne à cette censure judiciaire un aspect franchement surréaliste!) ... Sept personnages voient leur nom transformé... C'est en tout onze personnages, soit 4 % environ de la population pédigréenne, qui sont touchés par la censure ou l'autocensure subie par cette édition de 1952 (on pourra étudier leur cas aux numéros 112, 114, 127, 136, 156, 159, 174, 210, 211, 212 et 233 de notre Inventaire).

Il faudra attendre six ans pour voir paraître la troisième édition de *Pedigree* (1958), qui, avec sa longue préface explicative, constitue la version définitive de l'ouvrage.

Six des sept noms transformés en 1952 sont rétablis dans leur forme initiale de 1948, sans autre forme de procès, c'est le cas de le dire! (112, 136, 156, 159, 212, 233). Les passages supprimés concernant trois autres personnages (114, 174, 211) dans l'édition de 1952 sont rétablis, mais moyennant un changement de nom et de statut (voir *LcS*, p. 216–218). En achevant sa préface, Simenon précise : « Dans la présente édition, on ne trouvera plus de blancs. Non sans mélancolie, j'ai renoncé même à l'ironie et émondé mon livre de tout ce qui a pu paraître suspect ou offensant. »¹⁶

La légende des sigles de l'Inventaire

A	<i>Annuaire officiel de la province de Liège</i> . Livre d'adresses, cité dans <i>Liège couleur Simenon</i> .
Jms (I ou II)	<i>Je me souviens...</i> , Presses de la Cité (1945 ou 1961).
Ped I	<i>Pedigree</i> , Presses de la Cité (édition originale, octobre 1948).
Ped II	<i>Pedigree</i> , Presses de la Cité (édition caviardée, décembre 1952).
Ped III	<i>Pedigree</i> , Presses de la Cité (édition définitive, 1958) ¹⁷ .
LcS	<i>Liège couleur Simenon</i> .

¹⁶ C'est le moment d'applaudir les Liégeois, même impliqués dans *Pedigree*, qui se sont élevés contre toutes ces modifications subies par ce roman : « Je possède votre livre *Pedigree* depuis sa première édition, c'est-à-dire non expurgé, et je n'arrive pas à comprendre la mentalité des gens qui ont exigé la suppression de certains passages. Au contraire, pour moi, je regrette que vous n'ayez pas laissé les noms tels quels, car votre livre, que j'ai lu et relu, est une véritable source de souvenirs que je retrouve toujours avec plaisir » (lettre d'un lecteur liégeois en 1967) [*LcS*, note 776].

¹⁷ *Conseil au lecteur* : lire (ou relire) *Pedigree* vous permettra d'aller à la rencontre de tous les personnages recensés dans notre Inventaire. Mais quel *Pedigree* lire ? À défaut de l'édition originale de 1948, réputée introuvable, plutôt que l'édition caviardée, donc partiellement illisible, de 1952, on pourra lire l'édition définitive de 1958, ou n'importe laquelle de ses réimpressions ultérieures : in « Œuvres complètes », Lausanne, Rencontre (vol. 18 et 19, 1968) ; in « Tout Simenon », Paris, Omnibus (tome 2, 1988 ou 1992) ; ou encore *Pedigree*, préface de Jacques Godbout, lecture de Danièle Latin, Paris, Actes Sud/Bruxelles, Labor, 1989 (« Babel », 13 – Collection dirigée par Jacques Dubois et Hubert Nyssen).

Première partie

(« À l'ombre de Saint-Nicolas »)¹⁸

Chapitre I

(jeudi 12 février 1903)

Élise MAMELIN-PETERS, 22 ans au début de l'action, épouse de Désiré Mamelin^[3]; c'est la treizième et dernière enfant des Peters¹⁹; « elle avait 5 ans lorsque son père est mort »; « s'est présentée à l'«Innovation» à 15 ans pour y être embauchée comme vendeuse ».

◆ Dans *Je me souviens...*, c'est Henriette Siménon-Brüll²⁰, Henriette-qui-a-tant-pleuré, 20 ans environ.

► C'est, dans la réalité, *Henriette Marie Élise Siménon-Brüll*, née à Liège, rue Saint-Léonard, le 28 juillet 1880 (c'est bien la dernière des enfants Brüll). Domiciliée depuis la mort de sa mère au 17 quai Sur-Meuse, chez sa sœur Félicité, elle a épousé le 22 avril 1902, en l'église Saint-Denis de Liège, Désiré Siménon, « comptable », domicilié chez ses parents au 58 rue Puits-en-Sock... « Pensionnée », domiciliée depuis novembre 1968 à Fouron-le-Comte dans la maison de repos des Dames ursulines, elle mourra à Liège (hôpital de Bavière, boulevard de la Constitution) le 8 décembre 1970, à l'âge de 90 ans.

CESSION, chapelier, au n° 18 de la rue Léopold à Liège.

◆ *Id.* dans *Jms*.

► La chapellerie Cession-Denoël était sise, non pas au 18, mais au 26 (aujourd'hui 24) de la rue Léopold. Dans la presse, Pierre Cession faisait ainsi la réclame de sa chapellerie moderne : « Où?... trouve-t-on les meilleurs chapeaux, les plus élégants et les moins chers. Chez Cession rue Léopold, Liège | toujours imité, jamais égalé | Premières marques anglaises. »

¹⁸ Ces titres de partie ne figurent, à notre connaissance, que dans la réédition de 1967 en trois volumes.

¹⁹ Dans la réalité comme ici dans la fiction, les Brüll tout comme les Peters étaient bien treize. En voici la liste dans l'ordre des naissances (on a porté en **gras** ceux et celles qui étaient vivants au début du xx^e siècle, que le jeune Georges a donc connus... et pu utiliser plus tard comme modèles de ses personnages de *Pedigree*) : Johannes Josephus Hubertus (1855-???)^[56], **Antoine Léopold**^[7], Maria Gertrudis Hendrica (janvier-mai 1859), **François Guillaume Henri**^[36], Jean Frédéric Guillaume (1862-1885), **Marie Lambertine Joséphine**^[21], **Christine Marie Louise**^[52], Hubertus Wilhelmus (1869-1872), **François Henri Joseph, dit Franz**^[93], Wilhelmus Henricus Josephus (déc. 1871), **Christine Marie Félicité**^[18], Emma Maria Léopoldine (1878-1885), **Henriette Marie Élise**^[1] (cf. Mathieu RUTTEN, *op. cit.*, p. 118-141).

²⁰ Dans l'édition originale de *Je me souviens...* (1945), la famille maternelle s'appelait Schoof; elle n'a retrouvé son nom réel de Brüll qu'à partir de la réédition de 1961 (texte définitif).

3 Désiré MAMELIN, 25 ans au début de l'action, « Désiré l'intellectuel », « au grand coup de chapeau », « au front de poète », « le grand Désiré à la si belle marche » ; employé dans un cabinet d'assurances (branche incendie) chez Monnoyeur^[13], où il « gagne juste le strict nécessaire » ; garde civique ; a vécu jusqu'à 24 ans²¹ rue Puits-en-Sock chez ses parents ; marié^[1], père de Roger^[16].

◆ Dans *Jms*, c'est Désiré Simenon, 25 ans, « qui mourra à 45 ans ».

► C'est bien, dans la réalité, *Désiré* Joseph Hubert Simenon, né au 31 rue Saint-Séverin à Liège le 3 novembre 1877, le sixième de 10 (11) enfants ; marié le 22 avril 1902 à Henriette Brüll ; mourra à son bureau du 18 rue Sohet le 28 novembre 1921, à l'âge de 44 ans.

4 Les DELOBEL, rentiers, « jouent à la Bourse » ; habitent au 18 rue Léopold (1^{er} étage).

5 M^{me} CESSION, négociante-chapelière, au 18 de la rue Léopold.

► La propriétaire de Désiré, Henriette et le petit Georges, au 26 rue Léopold, était M^{me} Pierre Cession, née Thérèse-Noëlie Denoël.

6 Chez HOSAY, chocolatier, rue Léopold, « à droite de chez Cession » (donc au 16 de la fiction).

◆ *Id.* dans *Jms*.

► Dans la réalité, cette chocolaterie n'était pas immédiatement voisine de la chapellerie Cession (n° 26) : la maison Félix « Hosay-Joiris, pâtissier-confiseur, chocolatier, glacier » était établie quatre maisons plus à droite, au n° 18 (auj. 16).

7 Léopold PETERS, 45 ans au début de l'action, « l'aîné des Peters » ; a vécu jusqu'à 14 ans aux Waterringen de Neeroeteren (« la maison du canal ») ; a été garçon de café à Spa ; peintre en bâtiment par intermittences ; Léopold-le-Barbu habite quai de la Dérivation ; marié^[25].

◆ Léopold Schoof/Brüll²² dans *Jms* ; dit « le premier des Brüll », ce qui est une erreur (*cf.* ^[56]).

► Antoine Hubert Christian *Léopold* Brüll, 2^e fils Brüll, né à Eelen (auj. Dilsen) près Neeroeteren (dans la « maison du canal »), le 13 juin 1857 ; « marchand de bois », « garçon d'hôtel », « peintre en bâtiment » ; a épousé à Mons (Hainaut), le

²¹ Fiction simplificatrice : en réalité de 16 à 24 ans, puisque Chrétien Simenon ne s'est installé au 58 de la rue Puits-en-Sock qu'en novembre 1893, après sept domiciles liégeois !

²² Cette présentation avec barre oblique indique les avatars patronymiques subis d'une édition à l'autre de *Je me souviens...* Peu nombreux — bien moins nombreux que dans les divers *Pedigree* —, ces avatars se réduisent à : Schoof/Brüll, Jamar/Loris^[114] et Doyen/Loyens^[272].

9 novembre 1889, Eugénie Dubuisson, cuisinière ; « ouvrier peintre », meurt à Liège (hôpital de Bavière), le 7 janvier 1916, à l'âge de 59 ans²³.

Valérie SMET, vendeuse à l'Innovation, célibataire, amie d'Élise Mamelin ; habite tout en haut de la rue Haute-Sauvènière [l'enveloppe jaune de *Pedigree* révèle que l'auteur avait projeté de domicilier Valérie rue de la Pie].

♦ Valérie Smets dans *Jms* ; une fois Valentine, par lapsus.

M. WILHELMS, le grand patron de l'Innovation.

♦ Dans *Jms* : Bernheim, sous-directeur de l'Innovation.

► L'*Annuaire* de 1921 indique, au 7 de la place du Maréchal-Foch (ex-place Verte), « L'Innovation, nouv., confection pour dames et enfants, lainages, soier., art. de ménage, de voyage, papeterie, parfumerie, quincaill., chapeaux, modes, parapluies, ameubl., Bernheim dir. » ; une affiche plus ancienne montre les Grands Magasins de Nouveautés À L'INNOVATION, 11 place Verte, Bernheim & frères.

Maria DEBEURRE, vendeuse à l'Innovation, amie d'Élise et de Valérie.

♦ *Id.* dans *Jms* ; 23 ans, vendeuse, et plus tard petite sœur des Pauvres à l'hôpital de Bavière.

► Simenon se demandait s'il n'avait pas dû à l'amitié entre Henriette et Maria le fait d'être devenu enfant de cœur à ce même hôpital de Bavière ...

PETERS (décédé), Allemand originaire de Herzogenrath, le père d'Élise et de ses 12 frères et sœurs (voir note 19, p. 201) ; fut *dijkmeester* (chef de digues) des Waterringen, près Neeroeteren, puis marchand de bois à Herstal²⁴ ; « est mort quand Élise avait cinq ans ».

♦ Schoof/Brüll dans *Jms*.

► Wilhelm (*Guillaume*) Joseph Brüll est né à Herzogenrath (Prusse) le 26 juin 1828 ; il contracta mariage à Schin op Geul (Limbourg hollandais), le 9 octobre 1854, avec Maria Elisabeth Loijens, 18 ans ; il est décédé à Liège, 43 rue du Bosquet, le 11 mars 1885, à l'âge de 57 ans.

²³ Léopold Peters ou Brüll n'apparaît-il pas dans la fiction quelque peu différent du Léopold Brüll de la réalité ? C'est ce que pensent des témoins familiaux selon lesquels le vrai Léopold, Antoine de son premier prénom, était, au contraire du Léopold de la fiction, « très loquace », et surtout « jamais, au grand jamais, il ne buvait » ... Selon eux, c'est son ex-cantinière d'épouse qui, elle, buvait ! (« Georges Simenon a 80 ans », dans *La Wallonie* du 11 février 1983).

²⁴ La réalité est plus compliquée, et Rutten, au fil des pièces successives d'état civil de Wilhelm Brüll, a relevé les professions suivantes : arpenteur, régisseur (?), inspecteur/conducteur des irrigations (*opzien[d]er der irrigatie*), marchand (*koopman*), cafetier, boucher (*slachter*), à nouveau arpenteur (*grondpeiler*), négociant en épicerie, garçon de restaurant, « agent commercial en bois, charbons et engrais », négociant ... Quel foisonnement, si différent de la stabilité professionnelle de Chrétien Simenon ! (*LcS*, note 1324)

12 M^{me} **PETERS-LIEVENS**, Hollandaise originaire du Limbourg, la mère d'Élise et de ses 12 frères et sœurs (voir note 19, p. 201).

♦ Dans *Jms* : M^{me} Schoof/Brüll, née Loyens-Van de Weert, « morte il y a quatre ans » [*LcS*, note 1277].

► Maria Elisabeth Loijens, née à Schin op Geul le 4 juin 1836 ; épouse à Schin op Geul, le 9 octobre 1859, Wilhelm Brüll, à qui elle donnera 13 enfants (voir note 19, p. 201) ; Marie Élisabeth Brüll-Loyens décède à Liège, 37 Féronstrée, le 21 janvier 1901, à l'âge de 65 ans.

13 **M. MONNOYEUR**, cabinet d'assurances à l'angle de la rue des Guillemins et de la rue Sohét ; vit avec sa mère.

♦ Mayeur dans *Jms* ; M^{me} Mayeur est redoutée des vendeuses de l'Innovation.

► Dans la réalité Jules Monoyer, agent « Assurances générales et Winterthur », 18 rue Sohét ; voisin de G. Monoyer, Assurances accidents, 73 rue des Guillemins.

14 M^{me} **BÉGUIN**, sage-femme au 28 de la rue Gérardrie.

♦ Non dénommée dans *Jms*.

► Dans la réalité, s'appelait M^{me} Pholien... patronyme très répandu à Liège (pas moins de 21 dans l'*Annuaire* de 1904)... et on ne peut plus approprié pour l'accoucheuse qui a mis au monde le futur auteur du *Pendu de Saint-Pholien* !

15 **Docteur VAN DER DONCK**, médecin d'Élise.

♦ *Id.* dans *Jms*.

► H. Van der Donck, médecin au 33 rue de la Casquette (*Annuaire*s 1904, 1907, 1909) puis au 21 du boulevard de la Sauvenière (A 1912, 1921).

16 **Roger MAMELIN**, fils d'Élise et de Désiré, né « le 13 février 1903 à minuit dix », au 18 rue Léopold (2^e étage, « au-dessus de chez Cession^[2,5] ») ; dans la fiction, l'oncle Arthur est un des témoins de la déclaration de naissance à l'Hôtel de ville.

Dans *Pedigree*, dont les 34 chapitres courent, très précisément, du soir du jeudi 12 février 1903 au soir du 12 novembre 1918, Roger Mamelin suit, à quelques détails près, l'« itinéraire Simenon » dont on lira ci-dessous les jalons domiciliaires et scolaires.

♦ Dans *Jms*, Georges Simenon.

► Dans la réalité, c'est bien Georges Joseph Christian Simenon, né à Liège au 26 de la rue Léopold, le « jeudi 12 février 1903 à onze heures et demie du soir » selon l'état civil (à noter que l'oncle Arthur ne figure pas parmi les témoins, la déclaration de naissance ne portant que les signatures du père, de Guillaume Beckers, négociant, et de l'oncle Charles Coomans^[45]). Georges et ses parents habiteront au 26 (auj. 24) de la rue Léopold jusqu'à la mi-juillet 1903 ; puis, à

deux pas de là, au 10 (auj. 5) de la rue de Gueldre²⁵ jusqu'à fin avril 1905 ; puis, Outre-Meuse, au 3 de la rue Pasteur (auj. 25 rue Georges-Simenon) jusqu'en février 1911 ; puis au 53 de la rue de la Loi, juste en face de l'institut Saint-André, jusqu'en février 1917 ; puis, au-delà de la Dérivation, au 3 (auj. 1) de la rue des Maraîchers, dans un ancien bureau de poste désaffecté, jusqu'en juin 1919 ; le dernier domicile liégeois de Georges (jusqu'à son départ pour Paris en décembre 1922) sera le 27 (auj. 29) de la rue de l'Enseignement, à nouveau dans le quartier d'Outremeuse... Après les années scolaires 1906–1907 et 1907–1908 à l'école gardienne de la rue Jean-d'Outremeuse, le jeune Georges fera six années (1908–1914) de bonnes études primaires à l'institut Saint-André des Écoles chrétiennes, rue de la Loi ; puis, durant l'année scolaire 1914–1915, il sera élève de sixième latine au collège Saint-Louis, quai de Longdoz ; enfin, les années 1915 à 1918 le verront fréquenter le collège Saint-Servais, rue Saint-Gilles (cinquième moderne, quatrième et troisième scientifiques)...

... Presque tout ce qui suit déborde du cadre de Liège... et de *Pedigree*. Contentons-nous de quelques jalons d'état civil : il se mariera deux fois (en mars 1923 à Liège, puis en juin 1950 à Reno) ... il aura quatre enfants (1939, 1949, 1953, 1959) ... et mourra le 4 septembre 1989 à Lausanne (Suisse), à l'âge de 86 ans.

Arthur MAMELIN, « le farceur », « le boute-en-train de la famille », un frère de Désiré ; casquettier, habite la paroisse de Saint-Remacle ; marié^[51], enfants.

17

♦ Arthur Simenon dans *Jms*.

► *Arthur* Englebert Simenon, fabricant de casquettes, le plus jeune oncle paternel de Georges ; né à Liège, 14 rue Saint-Hubert, le 12 avril 1882 ; épouse à Liège, le 4 août 1908, Juliette Rennotte, 25 ans, dégraisseur (LcS, note 1113), dont il aura quatre enfants²⁶ ; veuf en 1920, il se remariera en 1924 avec Maria Stélen... Il mourra à Liège, 4 rue des Champs, le 6 décembre 1952, à l'âge de 70 ans.

²⁵ Attention ! dans le roman, les Mamelin déménagent directement de la rue Léopold vers la rue Pasteur, et *la rue de Gueldre y est totalement occultée* ... comme elle l'était de la mémoire de l'auteur : il ne s'en souvenait absolument pas — ce qui est bien normal vu son jeune âge d'alors — et, de plus, ses parents ne lui en avaient jamais parlé, ce qui est pour le moins curieux... Quand en 1982 nous lui avons révélé cette adresse, il n'a d'abord pas voulu y croire, et ne s'est finalement rendu à l'évidence qu'au vu de la copie, irréfutable, du livret de mariage des Simenon (extrait d'une lettre du 13 décembre 1982 à Pierre Deligny : «... nous sommes passés souvent rue de Gueldre avec ma mère. Alors qu'elle évoquait ses souvenirs à chaque endroit où elle avait habité ou bien où elle avait eu de la parenté ou des amis, elle n'a jamais fait allusion à une de ces maisons [de la rue de Gueldre] comme ayant été notre logis. Mais, bien entendu, si les documents officiels prétendent le contraire, je m'incline bien volontiers.») D'ailleurs, l'*Annuaire des adresses de Liège* de 1904 mentionne bien, au n° 10 de la rue de Gueldre, «Simenon D., comptable»... C.Q.F.D.

²⁶ Selon le témoignage de Daisy Simenon, une petite-fille d'Arthur (et la fille de Joseph), ces quatre enfants se prénomment Maurice, Françoise, Louis et Joseph.

Ajoutons que Louis (Simenon dans ses *Dictées* l'appelle tantôt Maurice tantôt Charles !), dans les années soixante, tenait le «Café Maigret, Chez Simenon», au n° 18 de la rue Ernest-de-Bavière (LcS, note 970... et aussi p. 355, où l'on voit ce «Charles», enfant, «suivre au

Chapitre II

(mi-novembre 1903)

18 **Félicie COUSTOU-PETERS**, peut-être née à Neeroeteren? une sœur d'Élise, épouse de « Coucou »^[26]; meurt en 1908, au chapitre v de la 2^e partie.

◆ Dans *Jms*, c'est Félicie Schoof/Brüll, l'épouse de « Coucou »; elle y a « dix ans de plus qu'Henriette ».

► Christina Maria *Félicitée* Brüll, née à Maaseik (Maeseyck) le 28 octobre 1874; a épousé à Liège, le 18 décembre 1900, Auguste Renard, négociant... Christine Marie Félicité Renard-Brüll, qui habite au 17 quai Sur-Meuse, meurt au sanatorium Sainte-Agathe, rue Saint-Laurent à Liège, le 30 octobre 1908, à l'âge de 34 ans.

19 **Marie MAMELIN-DEMOULIN**, originaire d'Alleur, épouse de Chrétien Mamelin^[27], mère de 13 enfants²⁷, grand-mère paternelle de Roger... mourra au chapitre VIII, dix jours après la fête de la paroisse de Saint-Nicolas, « dans la 61^e année de son âge »²⁸.

◆ Dans *Jms*, c'est « la mère Simenon » ou « ma grand-mère Simenon ».

► Marie Catherine Simenon-Moors est née à Alleur (province de Liège) le 4 juillet 1850; elle a épousé à Alleur, le 10 juillet 1869, Chrétien Simenon; elle meurt, à 55 ans, au 58 de la rue Puits-en-Sock, le 22 avril 1905.

cimetière un mort inconnu simplement pour adoucir la peine de ceux qui le pleurent » [« Hors du poulailler », in *Gazette de Liège* du 9 juillet 1921; *Vent du nord, vent du sud*, dictée du 13 décembre 1974)].

²⁷ Dans *Je me souviens...* aussi, on peut lire : « Jadis, quand les enfants n'étaient pas encore mariés et qu'ils étaient treize à table [rue Puits-en-Sock] ».

En attribuant équitablement treize enfants aux Mamelin comme aux Peters (note 19, p. 201), la fiction dépasse la réalité, qui ne leur en a donné que dix : **Marie Louise Françoise**^[32], **Joseph Marie Guillaume**^[43], Marie Jeanne Élisabeth (1872-1875), **Marie Jeanne Louise**^[78], Marie Joséphine (août-sept. 1876), **Désiré Joseph Hubert**^[5], Marie Joséphine Céline (1879-1884), **Florent Joseph Lucien**^[28], **Arthur Englebert**^[17], [un enfant mort-né (mai 1884)], **Marie Anne Céline Désirée**^[35].

Comme on le voit, Georges Simenon dans son enfance n'a pu en connaître que sept, tous sept personnages de *Pedigree* (cf. Mathieu RUTTEN, *op. cit.*, p. 51-62).

N.B. Au chapitre VIII, un jour de la fête paroissiale de Saint-Nicolas (été 1904 ou 1905), on compte rue Puits-en-Sock « 37 personnes, dont 22 [*sic*] petits-enfants de Chrétien »... En ce qui concerne la descendance Mamelin, on voit que le romancier dénombre les petits-enfants aussi généreusement que les enfants !

²⁸ « Née le 5 octobre 1850 », précise la pierre tombale dans le roman... ce qui date son décès de 1911 : cas de figure impossible, puisque la scène se passe au cimetière de Robermont un jour de la Toussaint 1908 ! Par ailleurs, selon un autre passage du roman, Marie Mamelin-Demoulin serait morte au début de l'été 1904 ou 1905, peu après le jour de la fête de la paroisse Saint-Nicolas (*LcS*, p. 455).

N.B. Selon l'enveloppe jaune de *Pedigree*, le nom initialement prévu pour ce personnage vigoureux était Joséphine Vigreux (*LcS*, note 1514).

SNYERS, « le minuscule architecte aux poils de chien barbet » ; capitaine des gardes civiques. 20

► Arthur Snyers, architecte diplômé, expert, 40 rue du Pont-d'Île (A 1902, 1904, 1907), puis 62 rue Louvrex (A 1912).

Louisa JUSSEAUME-PETERS, née à Neeroeteren, « grosse commerçante de Coronmeuse » ; c'est l'aînée des sœurs d'Élise ; quai de Coronmeuse, mariée^[72], 3 enfants^[74,165,166]. 21

◆ Dans *Jms*, c'est Anna Lunel-Schoof/Brüll, près de 50 ans, épicerie pour charretiers et marinières.

► Maria Lambertina Josephina Brüll, née à Eelen (auj. Dilsen), dans la « maison du canal », le 22 janvier 1865 ; a épousé, le 16 septembre 1886, un veuf, Gilles Joseph Croissant, vannier de son état, à qui elle donnera trois enfants ; tient quai de Coronmeuse, au 76/78 ou 77/79 (la numérotation des rues de Liège obéit à des lois absconses !), un magasin de denrées coloniales, tabacs, cigares et fournitures de batellerie... Marie Lambertine Joséphine Croissant-Brüll mourra à Liège, 27 rue de l'Enseignement, le 21 novembre 1955, à l'âge de 90 ans.

Marie SMET, sœur aînée de Valérie^[8], couturière, rue Haute-Sauvenière. 22

M^{me} SMET, mère de Marie et Valérie, rue Haute-Sauvenière. 23

Félix MARETTE (pseudonyme : Félicien MIETTE [né à Huy, 21 ans]), jeune anarchiste, fils d'un sergent de ville^[80], rue du Laveu ; amoureux puis époux d'Isabelle Vétu^[59] ; employé de papeterie chez Vétu^[58], puis correcteur à l'imprimerie de la Bourse à Paris, puis journaliste à la « Gazette du Centre » (Nevers). 24

N.B. Michel Lemoine (*LcS*, note 284) remarque que « Marette » est bien proche phonétiquement de « Marestan », nom de l'anarchiste liégeois Jean Marestan (1874–1951)... L'enveloppe jaune de *L'Aîné des Ferchaux* indique que le héros de ce roman, Michel Maudet, devait initialement s'appeler... Félix Marette : l'écrivain avait-il d'abord l'intention de donner une suite à l'épisode Marette de *Pedigree* ? Pas impossible, si l'on songe que la rédaction de *Pedigree* s'est achevée en janvier 1943 et que celle de *L'Aîné des Ferchaux* date de décembre suivant (*LcS*, note 1172).

Eugénie PETERS, épouse de Léopold^[7], ancienne cantinière de son régiment, cuisinière. 25

◆ Eugénie Schoof/Brüll dans *Jms*.

► Eugénie Brüll-Dubuisson, née le 12 avril 1856 à Wiheries (auj. Dour, Hainaut) ; a épousé Léopold Brüll le 9 novembre 1889 ; veuve depuis trois ans, elle mourra à Liège (hôpital du Valdor) le 19 mars 1919, à l'âge de 63 ans.

26 **COUSTOU**, dit « Coucou », patron du café du Marché, quai de la Goffe, près de la Passerelle; mari de Félicie^[18] puis veuf [selon l'enveloppe jaune, il a bien failli s'appeler plutôt Cacois ou Chochoi].

♦ « Coucou » dans *Jms*.

► Auguste Pierre Joseph Renard, né à Liège au 21 quai Sur-Meuse, le 19 mars 1879; tenait au 17 quai Sur-Meuse un café : on trouve, dans l'*Annuaire* de 1907, « Renard-Brull Aug., Café des Cultivateurs » (*LcS*, note 321). À 21 ans, le 18 décembre 1900, il a épousé Félicité Brüll, 26 ans... Veuf depuis 1908, il est mort à Liège (hôpital du Valdor) le 22 décembre 1934, à l'âge de 55 ans.

27 **Chrétien MAMELIN**, « aux longues moustaches blanches », chapelier rue Puits-en-Sock; marié^[19], puis veuf, père de « 13 enfants » (selon la fiction, voir note 27, p. 206).

♦ Chrétien Simenon dans *Jms*.

► Christiaan (Chrétien) Simenon est né à Vlijtingen (Limbourg) le 25 février 1841; il épouse à Alleur, le 10 juillet 1869, Marie Catherine Moors, lingère... Ce n'est qu'en novembre 1893 que Chrétien s'installe comme chapelier au 58 de la rue Puits-en-Sock (après sept autres domiciles liégeois)... Il décédera à 86 ans, à Liège, au 55 rue Puits-en-Sock (chapellerie de son beau-fils^[29]), le 27 mars 1927.

28 **Lucien MAMELIN-le-Menuisier**, fils de Chrétien^[27], frère cadet de Désiré^[3]; marié^[41].

♦ Dans *Jms* : Lucien Simenon, menuisier-ébéniste.

► Florent Joseph *Lucien* Simenon est né à Liège, 17 rue Saint-Hubert, le 20 novembre 1880; il épouse le 27 août 1904, à Liège, Catherine Nols, 28 ans, gilette... Il mourra à Liège, 27 rue de l'Ourthe, le 16 novembre 1951, à l'âge de 71 ans.

29 **Marcel WASSELIN**, fiancé dans le présent chapitre, puis marié^[35], puis veuf; 3 enfants; ouvrier serrurier, puis gérant de la confiserie Gruyelle-Marquant^[40], puis chapelier (à en juger par l'enveloppe jaune de *Pedigree*, ce Wasselin a bien failli s'appeler Delaruelle [*LcS*, note 1057]).

♦ Dans *Jms*, c'est Robert Dortu, ajusteur.

► Léon Chantraine, né à Liège le 27 juin 1884, épouse le 4 août 1908, à Liège, Céline Simenon, 22 ans; veuf en 1917, remarié en 1919; chapelier au 55 rue Puits-en-Sock, il meurt le 11 juin 1934, à l'âge de 50 ans.

30 « **Vieux-Papa** » **DEMOULIN**, père de Marie Mamelin^[19], grand-père de Désiré, arrière-grand-père de Roger; ancien mineur, aveugle; dans le roman, il meurt en 1911.

♦ *Id.* dans *Jms*; ancien houilleur « à la peau incrustée de petits points bleus ».

► Dans la réalité, Guillaume Moors est né à Xhendremael (prov. de Liège) le 22 décembre 1823; meurt au 58 de la rue Puits-en-Sock (chapellerie de son beau-fils Chrétien), le 1^{er} décembre 1909, à l'âge de 86 ans.

Juliette MAMELIN, épouse d'Arthur^[17]; un bébé, puis d'autres enfants. 31

◆ Juliette Simenon dans *Jms*.

- *Juliette* Anne Marguerite Rennotte, née à Liège le 13 juillet 1883; se marie à Liège, le 28 avril 1908, avec Arthur Simenon, « fabricant de casquettes », et lui donne quatre enfants (voir note 26, p. 205); mourra à Liège, le 18 novembre 1920, à l'âge de 37 ans.

Françoise DAIGNE-MAMELIN, une sœur de Désiré; c'est la femme de Charles le sacristain^[45]; une fille^[51], attend un bébé^[186] (voir aussi^[187]); dans le roman, meurt en avril 1913. 32

◆ Dans *Jms*, c'est Françoise Lodemans-Simenon, « l'aînée des filles Simenon », qui a deux enfants et en attend un troisième.

- Marie Louise *Françoise* Simenon, l'aînée des enfants Simenon, est née à Alleur (prov. de Liège) le 1^{er} juin 1870; a épousé à Liège Jean Charles Coomans, « dessinateur », le 29 mars 1894. Meurt à Liège, rue Sainte-Aldegonde, le 6 novembre 1915, à l'âge de 45 ans.

BONMERSONNE, pâtissier rue Puits-en-Sock. 33

◆ *Id.* dans *Jms*.

- Ce boulanger-pâtissier, de son vrai nom Bommersomme (*LcS*, note 915), était établi au 23 de la rue Entre-Deux-Ponts (A 1904, 1909), avant de s'installer au 94 rue Puits-en-Sock (A 1913, 1921).

KREUTZ, marchand et réparateur de poupées (« Hôpital des poupées », à côté de la chapellerie Mamelin, rue Puits-en-Sock); deux filles^[55]. 34

◆ Krantz dans *Jms*.

- Le modèle de ce personnage était dans la réalité Léonard Guillaume Joseph Creutz, originaire de Raeren (1840–1933). Il tenait, avec ses filles et sa belle-fille Thérèse Pire, un magasin de « réparation de poupées et perruques en cheveux naturels », au 56 de la rue Puits-en-Sock, donc juste à côté de la chapellerie Simenon (*LcS*, note 919).

Cécile WASELIN-MAMELIN, « la petite qui a de si beaux cheveux »; c'est la plus jeune sœur de Désiré; fiancée puis épouse de Marcel Wasselin^[29], trois enfants; mourra dans le roman en juin 1918 (3^e partie, chap. VIII). 35

◆ Céline Dortu-Simenon dans *Jms*, « la dernière des filles Simenon ».

- Marie Anne *Céline* Désirée Simenon, née à Liège, 23 rue Saint-Hubert, le 28 janvier 1886; à 22 ans, épouse à Liège, le 4 août 1908, Léon Chantraine, 24 ans, « serrurier-poêlier », dont elle aura 3 enfants. Meurt au 58 rue Puits-en-Sock, le 7 décembre 1917, à l'âge de 31 ans.

Louis PETERS, dit « Louis de Tongres », dit « le riche Peters »; un frère d'Élise, né à Neeroeteren; négociant en bois et engrais chimiques à Tongres; marié, un fils^[274], une fille^[273]. 36

♦ Albert Schoof/Brüll dans *Jms*.

► Franciscus Wilhelmus Hendrikus Brüll (se fait appeler Henri Brull), né à Eelen (auj. Dilsen) dans le Limbourg (« la maison du canal »), le 21 mars 1860 ; a épousé, le 12 mai 1894, Julia Theresia Haumont (1868–1951), totalement absente de la mémoire de Simenon ; s'installe à Tongres, où il tient un commerce de bois, charbons et engrais chimiques... François Guillaume Henri Brüll mourra, en son « château » d'Hobos, à Overpelt, le 18 juillet 1928, à l'âge de 68 ans.²⁹

37 **PIERSON**, directeur de laboratoire médical.

Chapitre III

(l'hiver)

38 **TORSET & MITOURON**, « quincailleurs en gros, marchands de poêles, de faïences, de cordages, de linoléums » ; trois étages de magasins, côté impair de la rue Léopold.

► Noms inventés par Simenon ; mais à peu près en face de chez Cession, au 31, se trouvait bien un prospère commerce du même type : « Ch. Piret, quincaillerie, art. de bâtiment, de sellerie, de bourrellerie, de ménage, industriels, visserie, boulons, serrurerie » (A 1912).

39 **Gardien de nuit**, chez Torset & Mitouron.

40 **GRUYELLE-MARQUANT**, confiseurs, voisins de la chapellerie Mamelin, rue Puits-en-Sock ; plusieurs filles^[226].

♦ Loumeau dans *Jms*.

► Moreau-Gaublomme dans la réalité : Jacques Moreau, son épouse Catherine Gaublomme et leurs enfants habitaient au 60 de la rue Puits-en-Sock, juste à côté de la chapellerie Simenon ; ils y exploitaient une fabrique de pains d'épice et une confiserie (*LcS*, note 1057).

41 **Catherine MAMELIN**, épouse de Lucien^[28], un bébé.

♦ Dans *Jms*, Catherine [ou Fernande] Simenon, « qui vend des bonbons sur le trottoir, en face de l'école des filles ».

► *Catherine* Françoise Joséphine Nols, née à Liège le 28 juillet 1876 ; épouse à Liège, le 27 août 1904, Florent Lucien Simenon, ébéniste... Mourra à Liège (hôpital de Bavière) le 11 juillet 1971, à l'âge de 95 ans.

²⁹ Il est, dans *La Maison du canal*, l'oncle des Van Elst, « l'oncle Louis », fabricant de cigares à Maeseyck.

X, la femme de Guillaume Mamelin^[43], « qui n'est pas tout à fait sa femme, puisqu'elle est divorcée de son premier mari ». 42

♦ Dans *Jms*, la femme de Guillaume Simenon.

► Marie Antoinette Dolders, née à Bruxelles le 3 octobre 1873 ; a épousé Guillaume Simenon, divorcé, le 28 août 1901 ; mourra à Tubize le 23 février 1939.

Guillaume MAMELIN, « l'aîné des enfants Mamelin » ; magasin de cannes et parapluies, rue Neuve à Bruxelles. 43

♦ Dans *Jms*, Guillaume Simenon.

► Joseph Marie *Guillaume* Simenon, l'aîné des fils Simenon, né à Alleur le 31 mai 1871 ; c'est lui qui, divorcé d'Augustine Claire Miot, a épousé en secondes noces Marie Antoinette Dolders ; chapelier, sa boutique était au 162 de la rue des Tanneurs à Bruxelles ... Il mourra à Tubize, le 24 décembre 1937, à l'âge de 66 ans.

DAIGNE, « qui sent si mauvais » ; employé chez Monnoyeur^[13], c'est le frère de Charles le sacristain^[45]. 44

♦ Lodemans dans *Jms*.

Charles DAIGNE, « à la tête douce de mouton » ; sacristain de Saint-Denis ; époux puis veuf de Françoise Mamelin^[32] ; photographe amateur. 45

♦ Dans *Jms*, c'est Charles Lodemans, sacristain de Saint-Jean [*sic*/lapsus corrigé dans *Jms* II].

► Dans la réalité, Jean *Charles* Coomans, né à Liège le 21 juillet 1870 ; a épousé, le 29 mars 1894, Marie Louise Françoise Simenon ... Ancien sacristain de l'église Saint-Denis, pensionné, il décédera à Glons (Liège) le 7 février 1954, à l'âge de 84 ans, chez sa fille Louise^[51], alors gouvernante du doyen de Glons.

LEDENT-le-Triste, employé chez Monnoyeur^[13] ; une femme malade et trois enfants ; garde civique comme Désiré (si l'on en croit l'enveloppe jaune de *Pedigree*, ce Ledent a failli s'appeler Lepoivre). 46

♦ Lardent dans *Jms*.

CARESMEL-le-Veuf, employé chez Monnoyeur^[13] où il s'occupe des assurances-vie ; « deux filles en pension chez les Ursulines, une maîtresse ». 47

♦ Verdier dans *Jms*.

► Il apparaît dans une *Dictée (Destinées)* sous le nom de Plumier ... Or, dans les lettres de Georges à Régine (*À la conquête de Tigy*), il est maintes fois question d'un Georges Plumier, Liégeois installé à Paris, qui l'a souvent assisté dans ses débuts dans la capitale (*LcS*, note 1456).

TONGLET, charcutier rue de la Cathédrale, en face de l'église Saint-Denis ; une fille^[188]. 48

♦ *Id.* dans *Jms*.

- Il existait bien (A 1904, 1909, 1913) une charcuterie « Tonglet-Benoît Th., traiteur, conserves, gibier, volaille », mais en Vinâve-d'Île. La charcuterie qui correspond précisément à la localisation du souvenir de l'auteur est plutôt celle de « Garray J. », au 15 rue de la Cathédrale, à l'angle de la rue du Rêve (A 1904, 1907, 1909).

Chapitre iv

(un dimanche de septembre [1904?])

- 49** **M. DOUTÉ**, avoué, président du Conseil de Fabrique de Saint-Denis.
 ♦ Non dénommé dans *Jms*.
 ► L'*Annuaire* 1921 mentionne un « Léonard H., avoué » au 5 de la rue Sainte-Aldegonde.
- 50** **M. COLLARD**, « aux épaisses moustaches noires », le suisse de l'église Saint-Denis; marié^[185].
 ♦ Ménard dans *Jms*, où il a un fils de 5 ans, Alexandre.
 ► Ce n'est pas dans le récit autobiographique mais bien dans le roman que le nom du suisse est maintenu : l'*Annuaire* 1921 mentionne un « Collard A., Suisse » au 5 de la rue Sainte-Aldegonde.
- 51** **Louise DAIGNE**, dite « Loulou », fille de Charles^[45] et Françoise^[32]; « le même âge que Roger » (chap. VIII) ou, ailleurs, « d'un an plus âgée ».
 ♦ Dans *Jms* : « Loulou » Lodemans, « qui est née le jour où j'ai été conçu » [donc en mai 1902?].
 ► Louise Marie Françoise Coomans, née à Liège le 8 mai 1902 (jour de la Saint-Désiré!); morte à Liège le 15 juillet 1972, à l'âge de 70 ans.

Chapitre v

(un dimanche de fin mars [1905?])

- 52** **Marthe SCHROEFS-PETERS**, née à Neeroeteren; sœur d'Élise, épouse d'Hubert^[53], un fils^[89], une fille^[90].
 ♦ Dans *Jms*, Marthe Vermeiren-Schoof/Brüll.
 ► Christina Maria Louisa Brüll, née à Neeroeteren (act. Maaseik, Limbourg) le 2 octobre 1867; a épousé à Liège, le 20 avril 1883, Jean Mathieu Henri Schrooten, et lui a donné deux enfants; Christine Marie Louise mourra à Liège, 88 rue Jean-d'Outremeuse, le 17 janvier 1927, à l'âge de 60 ans.
- 53** **Hubert SCHROEFS**, épicier en gros, rue des Carmes; ancien instituteur, fils d'un paysan de Maeseck (Maaseik); marié^[52]; un fils^[89], une fille^[90].
 ♦ Dans *Jms*, Jan Vermeiren, rue des Clarisses (juste dans le prolongement réel de la rue des Carmes).
 ► Jean Mathieu Henri Schrooten, né le 1^{er} février 1866 à Saint-Brice-sous-Forêt (Seine-et-Oise); a épousé, le 20 avril 1883, Christine Marie Louise Brüll, dont il a

deux enfants. Son épicerie de denrées coloniales se trouvait bien rue des Carmes, au n° 24. Devenu « administrateur de sociétés », il mourra à Liège, le 13 janvier 1939, à l'âge de 73 ans.

M^{me} Julie PAIN, femme d'un important représentant en cafés^[75]; rue Pasteur; un enfant^[98] de l'âge de Roger.

◆ Dans *Jms*, Julia Armingault « a deux enfants, une fille un peu plus âgée que moi et un fils qui a exactement mon âge ».

► Dans la réalité, Julie Armingault/Pain se nommait Catherine Mohr et avait deux enfants, prénommés Renée et Arminio — dit Armand dans *Pedigree* (LcS, p. 189, et note 1390). Elle habitait au 17 (15) de la rue Pasteur (auj. 39 rue Georges-Simenon).

N.B. M^{lle} Renée Mohr, précieuse informatrice de *Liège couleur Simenon*, aujourd'hui décédée, habitait toujours en 1989 la maison de son enfance, où elle était née en 1901.

Les demoiselles KREUTZ, « aux cheveux d'étaupe », vendeuses au magasin de poupées de leur père^[34].

◆ Dans *Jms*, les deux filles Krantz « avec leur grosse tête et leurs cheveux d'étaupe, comme deux grosses poupées aux yeux de porcelaine ».

► Dans la réalité, Augustine (née en 1873) et Emma (née en 1877) Creutz. Les *Annuaire*s, qui au 56 de la rue Puits-en-Sock ne mentionnent jamais leur père Léonard Creutz, donnent en 1904 « Mlle Pire, rép. poupées » et « sœurs Creutz, coiffeuses », et, en 1909, « Mlles Pire et Creutz, réparat. de poupées et perruq. en cheveux natur. ».

Hubert PETERS, un frère d'Élise et Léopold. Dans *Pedigree*, il est évoqué une seule fois, par Léopold citant à Élise tous les frères et sœurs nés comme lui à Neeroeteren : « Les autres aussi, *Hubert*, Louis, Marthe, Louisa, tous, sauf Félicie et toi. Et encore ! Pour Félicie, attends... »

◆ Un Hubert Schoof est cité aussi dans *Jms*, sans autre précision, parmi « les aînés que Henriette n'a jamais connus ».

► Il s'agit ici du véritable aîné des treize Brüll (voir note 19, p. 201) : Johannes Josephus *Hubertus* Brüll, né le 21 septembre 1855 à Eelen dans le Limbourg belge (toujours « la maison du canal » !), de nationalité prussienne, dont Rutten nous révèle qu'il fut « comptable à chemin de fer », « écrivain » (?), « agent d'assurances », et qu'il décéda très probablement à Aix-la-Chapelle, à une date indéterminée (selon un document officiel dont copie déposée par Rutten au Fonds Simenon, il fut aussi « repris de justice »).

BROOKS, chef du service de l'enlèvement des immondices ; « celui qui a ruiné les Peters ».

► Les concessionnaires à l'enlèvement et au transport des immondices de la Ville de Liège étaient Brock et Marchandise (Ch. Niessen). « La famille Brock, de Bressoux,

54

55

56

57

était bien connue de tous les Liégeois parce que, pendant de nombreuses années, les lourds tombereaux, dits les charrettes à Brock, avaient emporté les boues et les neiges de nos chaussées malpropres » (R. de Warsage) ... Pour plus de détails sur la dynastie des Brock et autres enleveurs des immondices liégeoises, voir *LcS*, note 1330.

58 **Joseph VÉTU**, papetier, fabricant de timbres en caoutchouc, rue Montmartre à Paris ; patron de Félix Marette^[24].

N.B. Selon l'enveloppe jaune de *Pedigree*, ce nom de Vétu avait été initialement prévu pour être attribué au personnage finalement dénommé Jusseume^[72], vannier et mari de la tante de Coronmeuse.

59 **Isabelle VÉTU**, fille de Joseph^[58], étudie le piano ; célibataire, puis épouse de Félix Marette^[24].

60 **M^{me} MARTIN**, rentière âgée, rue Pasteur, propriétaire des Mamelin (2^e étage).

► S'appelait vraisemblablement Renard : au n° 3 de la rue Pasteur, les *Annuaire*s des années concernées ignorent les Simenon, simples locataires il est vrai, mais celui de 1907 mentionne : « Renard C., draperies » (voir aussi le *Simenon* de Rutten, p. 352).

Chapitre vi

(grève générale)

61 **HALKIN**, forgeron, rue Pasteur ou non loin.

◆ Quintin dans *Jms* : « les marteaux frappant la tôle dans l'atelier de chez Quintin, derrière chez nous ».

► Dans *Les libertés qu'il nous reste* (1978), Simenon dicte qu'il se souvient de l'air qui « résonnait du martèlement des fers dans la forge de M. Halkin, située dans la rue voisine [de la rue Pasteur] » (*LcS*, note 618). Dans une lettre de 1982 à une lectrice du nom de Marthe Halkin, il se souvient du « bruit d'une forge, rue de la Loi, qui était tenue par un Monsieur Halkin. Était-il de votre famille ? »

Selon le témoignage de Renée Mohr, une vieille habitante de la rue Pasteur (*cf.* ^[54]), l'atelier se trouvait bel et bien rue de la Loi, du côté des numéros pairs, alors qu'en face était établi un chaudronnier ... D'où la confusion, dans les souvenirs de Simenon, entre ces deux artisans. Et les *Annuaire*s achèvent de nous éclairer : « Lambert Halkin, menuisier-entrepreneur » au 22/26 rue la Loi (A 1904, 1912) et « T. Quintin, poêlier » au n° 27 (*ibid.*).

62 **GODARD**, boucher au coin de la place du Congrès et de la rue Pasteur.

◆ *Id.* dans *Jms*.

► La boucherie Godard-Lognard était sise au n° 28 de la place du Congrès (A 1909, 1912, 1913) ... Et Simenon se souvient, dans *Mémoires intimes*, que le fils Godard était son condisciple à l'institut Saint-André (ce qui n'est pas avéré).

VAXELAIRE-CLAES, grand magasin place Saint-Lambert. 63

◆ Vaxelaère Claes dans *Jms I* / corrigé en Vaxelaire-Claes dans *Jms II*.

- *L'Annuaire* de 1921 mentionne : « Grands Magasins de nouveautés et d'ameubl. Vaxelaire-Claes, nouveaut., confec. pour hom., dam. et enf., soier., draperies, deuil, demi-deuil, modes, fournit. pour modes, ameublement, meubles » aux n^{os} 1–3 de la place du Maréchal-Foch.

Viennent les quatre noms des « grands chefs », hommes politiques meneurs de la grève générale, « tous barbus » :

VANDERVELDE, venu exprès de Bruxelles. 64

- Émile Vandervelde (1866–1938). La ville de Liège a compté un jardin Émile-Vandervelde (et il existe des rues ou des places [Émile-]Vandervelde à Alleur, Flémalle-Haute, Glain, Grâce-Hollogne, Herstal, Loncin, Montegnée, Seraing, Tilff, Vaux-sous-Chèvremont et Vottem).

DEMBLON-le-Tonitruant, « qui a écrit de savantes études sur Shakespeare et qui lit Ovide dans le texte ». 65

- Célestin Demblon (1859–1924). À Liège — *sic transit gloria mundi* — la rue Célestin-Demblon est devenue la rue Martin-Luther-King (mais Alleur, Grivegnée et Herstal ont une rue Célestin-Demblon).

TROCLET-de-Liège. 66

- Léon Troclet (1872–1946). Dans *Jehan Pinaguet, histoire d'un homme simple*, il devient le député Bloquet. Liège possède une rue Léon-Troclet, proche de la rue Saint-Léonard.

FLAHAUT, « un jeune qui n'est pas encore député, inquiétant par sa brutalité ». 67

- Pas de député de ce nom en Belgique (André Flahaut, l'actuel ministre de la Défense, n'était pas né à l'époque!)... Mais, hasarde *LcS* (longue note 222), ne s'agirait-il pas de la transposition du nom de Julien Lahaut (1884–1950) de Seraing, qui a commencé sa carrière politique dans le syndicalisme militant ?

Émile GRISARD, architecte du gouvernement, domicilié quartier d'Outremeuse ; garde civique comme Désiré ; joueur de whist chez les Velden^[106]. 68

◆ *Id.* dans *Jms*.

GRISARD, son frère, représentant d'une grosse marque de champagnes. 69

- *L'Annuaire* de 1913 nous permet de mettre le doigt sur « Grisar Ém., architecte, 43 quai de l'Ourthe »... Et une lettre d'un Ed. Grisard, en 1982, rappelle au romancier « l'oncle Émile et l'oncle Pierre ».

Le gros MARTENS, garde civique comme Désiré. 70

Chapitre VII

- 71** **Joseph**, garçon chauve du « Café du Marché » (Coustou^[26]).
- 72** **JUSSEAUME**, vannier, mari de Louisa^[21], « de vingt ans plus âgé qu'elle » ; quai de Coronmeuse (devait initialement s'appeler Vétu, cf. ^[58]).
- ◆ Dans *Jms*, c'est l'oncle Lunel, vannier quai Saint-Léonard, sourd.
 - Gilles Joseph Croissant, né le 28 mai 1841 ; veuf à 45 ans, épouse le 16 septembre 1886 Marie Lambertine Joséphine Brüll, 21 ans, qui lui donnera trois enfants. « Vannier », domicilié au 76/78 du quai de Coronmeuse, au bord du canal Liège-Maastricht (*LcS*, note 1248), il meurt à Liège, quai de Coronmeuse, le 3 mai 1918, à l'âge de 77 ans.
- 73** **L'ouvrier bossu**, vannier chez Jusseaume.
- ◆ *Id.* dans *Jms* : « presque nain, bossu à la bouche immense et aux yeux ardents ».
- 74** **Anna JUSSEAUME**, l'aînée des filles de Louisa^[21] ; étudie le piano.
- ◆ Lina Lunel dans *Jms*.
 - Dans la réalité, Joséphine Henriette Élise Emma, fille aînée des Croissant-Brüll, née à Liège, quai de Coronmeuse, le 6 juillet 1887 ; mourra à Liège (hôpital de Bavière), le 26 octobre 1946, à l'âge de 59 ans.

Chapitre VIII

(fête de la paroisse St-Nicolas [fin juin])

- 75** **M. PAIN**, rue Pasteur, représentant en cafés (a tué une actrice de la Renaissance, au temps où il était officier de cavalerie) ; marié^[54], un fils^[98].
- ◆ Dans *Jms* : Armingault, représentant en tissus, ancien officier d'artillerie.
 - M. Mohr, de son vrai nom, habitait au 17 (15) rue Pasteur, devenu aujourd'hui le 39 de la rue Georges-Simenon ; juste à côté de chez Hermann/Herman/Herremans le musicien^[116] ... Un fond de vérité certain dans l'histoire de ce Pain/Armingault/Mohr, ancien officier : à la taverne de Strasbourg, dite aussi le Strass, futur théâtre de la Renaissance puis du Trocadéro, « certain soir, un officier abattit à coups de revolver la chanteuse Mariette, sa maîtresse volage » (R. de Warsage, *LcS*, note 390 ; voir aussi notes 614 et 615).
- 76** **SCHUTTRINGER**, charcutier en Outremeuse.
- 77** **Monsieur le Doyen de Saint-Nicolas**.
- 78** **Madeleine MAMELIN**, en religion Mère Madeleine ou Mère Marie-Madeleine, couvent des Ursulines à Ans ; sœur de Désiré^[3].
- ◆ Madeleine Simenon dans *Jms*.

- Marie Jeanne Louise Simenon, née à Alleur le 24 novembre 1874; a pris le voile en 1900 dans l'ordre des Dames ursulines à Ans, sous le nom de sœur Marie-Madeleine... Mère Marie-Madeleine est morte à Ans (couvent des Ursulines) le 23 juin 1965, à l'âge de 91 ans (*LCS*, p. 456 et note 1519).

Docteur MATRAY.

- ◆ *Id.* dans *Jms*, où il habite place Delcour.
- Dans la réalité, le docteur Lambert Matray avait son cabinet au 4 de la rue Strailhe (A 1904, 1921), donc tout près de la place Delcour.

Chapitre IX

(automne, avant la Toussaint; puis hiver)

François MARETTE, sergent de ville, père de Félix^[24]; rue du Laveu, « un peu en dehors de la ville, sur la hauteur »; se suicide au quai des Pitteurs.

N.B. À noter que ce « quai des Pitteurs » est sorti tout droit de l'imagination du romancier : lire « quai des Pêcheurs » (auj. quais de-Gaulle et Édouard-Van-Beneden) sur lequel donne la rue de Pitteurs (et non « des Pitteurs » comme disent toujours tant de Liégeois!).

Sœur de Julie PAIN^[54], rue du Laveu, voisine des Marette.

M^{me} MARETTE, épouse puis veuve de François Marette^[80]; habite rue du Laveu; prend des locataires.

Philippe ESTÉVANT, camarade de Félix Marette; anarchiste, fils d'un professeur de l'Université, boulevard d'Avroy.

- Le nom de cet anarchiste aurait-il été inspiré par celui du Gantois Ernestan, pseudonyme d'Ernest Tanrez (1898–1954)?

Frédéric DOMS, connaissance de Félix Marette; faux anarchiste, escroc, 40 ans? « Hollandais ou Flamand »?

- Le nom de ce personnage aurait-il quelque chose à voir avec Hem Day, pseudonyme de Marcel Dieu (1902–1969)?

M. BROIS, premier commis de la papeterie Vétu^[58]; domicilié en banlieue parisienne.

Jules, garçon au « Café de la Bourse ».

M^{me} VÉTU, épouse de Joseph^[58], mère d'Isabelle^[59]; rue Montmartre.

Chapitre x

(31 décembre, puis Jour de l'an)

- 88** M^{me} **MOURON**, la grosse bouchère de la halle aux viandes.
- 89** **Jacques SCHROEFS**, 12 ans, fils d'Hubert^[53] et Marthe^[52].
 ► Jean Mathieu Henri Schrooten (mêmes prénoms que son père), né à Liège le 1^{er} avril 1897 ; décédé à Calais (Pas-de-Calais) le 5 novembre 1918, six jours avant l'Armistice (c'est Marcel Thiry, le poète liégeois, qui prononça son éloge funèbre).
- 90** **Germaine SCHROEFS**, 8 ans, fille d'Hubert^[53] et Marthe^[52].
 ► Berthe Marie Schrooten, née à Liège le 17 février 1899 ; décédée en ???
- 91** **Léontine**, servante chez les Schroefs.
- 92** **Léopoldine PETERS**, dite « Poldine », la femme de Franz^[93] ; un fils^[171] ; ouvrière à la Linière, quai Saint-Léonard.
 ► *Léopoldine* Amélie Thys, née à Liège le 23 juillet 1869 ; a contracté mariage avec François Brull à Saint-Nicolas (Liège) le 15 mars 1894 ; mourra à Liège, le 4 janvier 1951, à l'âge de 82 ans.
- 93** **Franz PETERS**, un frère d'Élise, né à Neeroeteren ; marié^[92], un fils^[171] ; vérificateur à la Fabrique d'Armes de Herstal ; habite tout au bout de Coronmeuse.
 ► Franciscus Henricus Josephus Brüll (il se faisait à Liège appeler François ou *Franz* Brull, sans l'*Umlaut* allemand), né à Neeroeteren (act. Maaseik) le 2 décembre 1871 ; à 23 ans, a épousé, le 15 mars 1894, Léopoldine Thys, 25 ans, à Saint-Nicolas-Liège ; de ce mariage sont issus trois enfants... François Brull devait mourir à Liège (hôpital de Bavière), le 10 novembre 1956, à l'âge de 85 ans.
N.B. À signaler que contrairement à son double fictionnel Franz Peters, Franz Brull n'a pas travaillé à la Fabrique nationale d'armes de guerre de Herstal, fondée en 1889 et qui existe toujours (aucune trace de lui dans les archives), mais très probablement aux anciens établissements Henri Pieper de Herstal, spécialistes de la fabrique d'armes de chasse.
- 94** **Les fils et la fille ROSKAM**, enfants d'un marchand de confections.
 ► « Roskam & Rollin, tailleurs pour dames, messieurs et enfants, spécialité de fourrures en tout genre », aux n^{os} 64–66 de la rue de la Cathédrale.
- 95** **M. VAN CAMP**, ancien crémier et marchand de fromages, « un tout petit homme chauve », originaire du même village du Limbourg que Schroefs^[53] ; rue Neuvicé.
- 96** M^{me} **VAN CAMP**, sa « grosse femme rose et infantile » (*dixit* Marthe^[52]).

M. MAGIS, traiteur rue Saint-Paul ; ami d'Hubert Schroefs^[53].

97

Chapitre XI

(place du Congrès, un jour de mars)

Armand PAIN, « qui n'est l'aîné de Roger que d'un mois », fils de ^[54] et ^[75] ;
rue Pasteur.

98

► C'était, dans la réalité, Arminio Mohr, qui habitait avec ses parents et sa sœur Renée au 17 (15) rue Pasteur, auj. 39 rue Georges-Simenon (*LcS*, note 615). Simenon, dans *Je me souviens...*, se souvient qu'il avait « exactement [son] âge ».

M^{me} GÉRARD, « une ancienne cuisinière que le juge (Dambois^[113]) appelle maintenant sa gouvernante », mais qu'il « ne semble pas décidé à épouser » ;
rue Pasteur.

99

M^{me} WINAND, épicière rue Sainte-Marguerite, ancienne patronne du comptable Hubert Schroefs^[53].

100

Le petit Kees, fils de Pietke le facteur, dans un village de Campine (passé de Schroefs et Van Camp).

101

Chapitre XII

(un vendredi d'été [1905], année de l'Exposition Universelle :
la visite de Guillaume)

M. LORISSE, « le rentier d'à côté », rue Pasteur.

102

◆ Le vieux Lambert, rentier, dans *Jms*.

► Selon l'*Annuaire* de 1909, ces voisins de Simenon ne peuvent être que les « Remy-Graindorge, rentiers, 5 rue Pasteur » (auj. 27 rue Georges-Simenon).

M^{me} (Louise) LORISSE, son épouse.

103

◆ Dans *Jms*, la vieille M^{me} Lambert fait de la broderie ou du crochet.

► Au 5 de la rue Pasteur, devenu le 3, l'*Annuaire* de 1913 mentionne une « veuve Remy » ... pas de nouvelles officielles du chien^[105]!

M^{lle} LORISSE, leur fille, 40 ans, célibataire.

104

◆ Dans *Jms*, la demoiselle Lambert va avoir 40 ans.

« **Lorisse** », le chien des Lorisse, un berger des Pyrénées : « Le chien s'appelle Lorisse comme ses maîtres et cela choque tout le monde, bien que ce soit

105

le plus beau chien du quartier». (C'est, avec la chienne malinoise^[184] de M. Fourneau^[183], l'un des deux personnages animaux³⁰ de *Pedigree*.)

- ◆ Dans *Jms*, le chien des Lambert, non dénommé, est un «magnifique et énorme chien des Pyrénées à longs poils».
- M^{lle} Renée Mohr, précieuse informatrice de *LcS* (note 610), affirmait que Loris(se) était bien le nom du chien des voisins des Simenon.

106 **Albert et Joseph VELDEN**, chaudronniers en cuivre, «une des plus vieilles familles d'Outremeuse», chez qui Désiré va jouer au whist le vendredi.

- ◆ Dans *Jms*, ce sont «les frères Velden», non prénommés, chaudronniers en cuivre rue Jean-d'Outremeuse.
- Devant le n° 72 de la rue Jean-d'Outremeuse (à l'angle de la rue de l'Enseignement, presque en face de l'ancienne école gardienne du petit Georges), on peut encore aujourd'hui déchiffrer la raison sociale de l'entreprise «Velden Frères», spécialisée dans le travail mécanique de la tôle.

107 **DUPEUX**, épicier place du Congrès.

- ◆ Non dénommé dans *Jms*.
- Peut-être l'épicerie Thys, juste à l'un des angles de la rue Pasteur et de la place du Congrès («N. Thys-Binot, 27 place du Congrès», A 1913, 1921)... ou alors «H. Horris, dépositaire de Ad. Delhaize & Cie, 26 place du Congrès», A 1912, 1913.

Chapitre XIII

(même jour : le costume de jersey rouge)

108 **M. RECLÉ**, chef de bureau de la compagnie de chemins de fer Nord-Belge ; joueur de whist chez les Velden^[106].

- ◆ *Id.* dans *Jms*.
- On trouve, dans les *Annuaire*s 1912 et 1913, un «Reclé François, employé du Nord-Belge» au 10 de la rue Jondry... Et un Reclé, retraité des chemins de fer du Nord-Belge, est évoqué dans *Lettre à ma mère* (*LcS*, notes 334 et 335).

109 **BLOCH**, boulanger : «les petits pains Bloch à 3 centimes».

- «Grande Boulangerie Fritz Bloch/boulangerie viennoise», au 71-73 ou 75-77 Féronstrée (A 1909, 1912, 1913, 1921).

³⁰ Dans l'*Index des personnages de Georges Simenon*, outre les 8482 personnages de l'œuvre sous patronyme, sont recensés 58 noms d'animaux : 1 âne, 2 bœufs, 5 chats, 17 chevaux et juments, 23 chiens, 3 cochons, 2 coqs, 1 éléphant, 1 hippopotame, 2 perroquets et 1 poule... un véritable inventaire à la Prévert !

Sœur Adonie, religieuse et institutrice à l'école gardienne, « si douce, si molle qu'elle fait penser à quelque chose de bon à manger ».

110

♦ *Id.* dans *Jms*.

► Il s'agit de l'école gardienne Sainte-Julienne des Sœurs de Notre-Dame, qui se trouvait rue Jean-d'Outremeuse... Cette sœur Adonie, qui en cachette apprenait à lire et à écrire « aux élèves de moins de six ans », on la retrouve trente-huit ans plus tard dans une *Dictée (La Femme endormie)*. Cette religieuse au grand cœur a laissé un souvenir durable chez Simenon, puisqu'on retrouve aussi des « sœur Adonie » dans *Le Bourgmestre de Furnes* et dans *La Vérité sur Bébé Donge*, romans écrits peu avant *Pedigree*.

Deuxième partie (« La maison envahie »)³¹

Chapitre I

(printemps, un peu avant Pâques, rue de la Loi)

HOSSELET, « qui a vécu au Congo, d'où il a rapporté la maladie du sommeil » ; de l'estaminet d'à côté ; marié, une fille.

111

► Il ne peut s'agir que de « Pirard J., cafetier » au 55 rue de la Loi (A 1912).

M^{me} veuve CORBION, « son mari était officier », « un enfant du même âge que Roger » ; quartier d'Outremeuse (sans adresse précise) ; loue à des étudiants. [Deviens dans *Ped II* M^{me} LOBRON / redevient M^{me} CORBION dans *Ped III*, toujours avec le même statut de veuve d'officier.]

112

♦ Dans *Jms*, c'est M^{me} Collard, veuve d'environ 30 ans, rue de la Constitution ; « un fils du même âge que Georges » ; loue à des étudiants russes et roumains.

► ??? Il y avait bien une « Veuve Corbion » au 41 rue de la Loi (A 1921), à six maisons à droite de chez Henriette... Il y avait bien aussi une « Veuve Collard G. » dans les parages, au 21 de la rue Pasteur (A 1909).

DAMBOIS, juge, rue Pasteur.

113

♦ Dans *Jms*, juge de paix, non dénommé, rue Pasteur.

► Ce juge s'appelait Jules Stellingwerf(f) et demeurait au 10 rue Pasteur (auj. 20 rue Georges-Simenon), donc presque en face du n° 1 (3) des Simenon. Pas tout à fait juge, mais « substitut du procureur général » (A 1907, 1909) ; on le retrouve un peu plus tard au 52 du boulevard de la Constitution, devenu « avocat général » (A 1912).

³¹ Voir note 18, p. 201.

114 La grosse M^{me} JAMAR, femme d'architecte, ancienne fille de café; rue Pasteur. [Deviendra, dans *Ped III*, M^{me} MOREL, femme d'ingénieur³².]

- ◆ Dans *Jms I* [1945], reflet de la réalité, M^{me} Jamar était femme d'architecte; mais, à la suite d'un premier procès (voir note 32), elle deviendra plus tard, dans *Jms II* [1961], la fictionnelle M^{me} Loris, femme d'ingénieur!
- La réalité historique, que nul ne peut travestir, met en lumière Rosalie Jamar-Perpette, dont le mari, Eugène Jamar, était architecte: les *Annuaire*s de 1902 à 1921 mentionnent «Jamar-Perpette E., archit. expert», au 11 puis 9 rue Pasteur (auj. 33 rue Georges-Simenon) [LcS, notes 612 et 758].

115 «Sigismond», surnom d'un marchand de légumes ambulante.

- ◆ *Id.* dans *Jms*.

116 M. HERMANN, premier violon du Théâtre Royal, «qui ne s'est jamais marié afin de rester avec sa vieille maman»; habite rue Pasteur, «la maison à porte blanche après chez Jamar».

- ◆ *Id.* dans *Jms*, mais orthographié Herman, «qui est toujours si bien habillé et qui a de si beaux cheveux blonds, encore que déjà rares».
- «Herremans L., prof. de musique», indiquent les *Annuaire*s 1907 et 1909 au 15 (13) de la rue Pasteur (auj. 37 rue Georges-Simenon); il était donc le voisin des Mohr, au 17 (15), mais pas tout à fait celui des Jamar, au 11 (9).

117 LES DELCOUR, rue de la Loi, «voisins de droite» des Mamelin; quatre enfants de 35 à 16 ans^[138-141].

- ◆ On rencontre dans *Jms* une M^{me} Piéters [ou Pieters], mère de cinq garçons de 35 à 17 ans.
- *Je me souviens...* semble bien ici coller à la réalité, où «H. Pieters, peintre décorateur» était signalé au 51 de la rue de la Loi (A 1912, 1913).

³² Dans *Ped II*, le nom du personnage disparaît et 23 lignes sont caviardées, soit en tout 183 mots. Dans *Ped III*, le texte original est restitué, mais le personnage est devenu «Mme Morel, femme d'ingénieur».

Il faut dire que dès 1950 avaient été déclenchées contre l'auteur diverses attaques, liées entre elles, visant à lui soutirer le plus d'argent possible (cf. note 14, p. 199). Dans une lettre de Carmel datée du 26 février 1950, il avait confié à sa mère: «Tes nouvelles au sujet de Mme Jamar me sont très précieuses. Je suis sûr que la pauvre femme n'est pour rien dans cette histoire mais qu'on se sert d'elle. Ce n'est pas grave et, cette fois, je ne me laisserai pas faire...» En janvier 1952, il avait tout de même été condamné à verser 20 000 francs belges de dommages et intérêts [environ 2 975 euros d'aujourd'hui] «pour avoir mis en cause la dame *** dans son ouvrage *Je me souviens...*» publié en 1945.

N.B. Si M^{me} Jamar disparaît à jamais des versions définitives de *Je me souviens...* comme de *Pedigree*, il reste que le patronyme «Jamar» est prolifique dans l'œuvre, où il est porté par cinq personnages différents habitant en divers lieux: *Les Suicidés* (Nevers), *L'Âne Rouge* (Nantes), *Faubourg* (ville non citée), *Les Vacances de Maigret* (Les Sables-d'Olonne), *Les Quatre Jours du pauvre homme* (Paris).

Frida STAVITSKAÏA, Russe «née sur les bords de la mer Noire, dans un faubourg d'Odessa [Ukraine]», 21 ans, célibataire; étudiante en médecine : c'est la toute première locataire d'Élise, rue de la Loi, où elle occupe la chambre à l'entresol.

118

◆ *Id.* dans *Jms.*

Chapitre II

(un lundi de mai)

Pauline FEINSTEIN, «dont les doigts ressemblent à des saucisses malades»; Polonaise juive de Varsovie, deuxième locataire d'Élise rue de la Loi (chambre rose). Elle «étudie pour devenir professeur de mathématiques»; sept chapitres plus loin, on saura qu'elle est devenue, à Berlin, élève du professeur Einstein.

119

◆ *Id.* dans *Jms.*

► Elle est évoquée dans une *Dictée* du 5 janvier 1974 (*Des traces de pas*)... et semble avoir bien existé, et sous ce nom, puisqu'«on connaît une carte postale cachetée le 3 septembre 1913, écrite de Pologne à Henriette par Pauline Feinstein, qui signe Argea et embrasse Georges et Christian, mais sans souffler mot de Désiré» (*LcS*, note 825).

M^{me} FEINSTEIN, la mère de Pauline.

120

M. FEINSTEIN, le père de Pauline.

121

M. SAFT, étudiant polonais; troisième locataire d'Élise, rue de la Loi (chambre verte).

122

◆ *Id.* dans *Jms.*

M^{me} SAFT, sa mère; servante chez un docteur.

123

STAVITSKY, le père de Frida Stavitskaïa^[118]; instituteur de campagne, «depuis cinq ans dans un bagne de Sibérie» [ou vingt ans selon M. Charles^[168], cinq chapitres plus loin! mais ce chiffre excessif sera corrigé en cinq ans dès *Pedigree II*].

124

Taverne GRÜBER, au rez-de-chaussée de l'hôtel Continental, aux 16-18-20 de la place Verte (auj. place du Maréchal-Foch), à côté du café Bodega (n° 22). La Bourse des Industriels occupait tout le premier étage de l'hôtel.

125

Chapitre III

(un samedi d'été [1908 puisque Roger à 5 ans ½])³³

- 126** **Albert**, petit camarade de Roger, fils d'«une jeune femme blonde et douce, toujours vêtue de soie pâle»; rue Pasteur, «juste en face de chez Pain».
- Le souvenir de cet Albert est resté très vif chez Simenon, car on le retrouve en 1973 dans sa première *Dictée*, *Un homme comme un autre* (LcS, note 599). Il habitait au 22 de la rue Pasteur et s'appelait Hemmerlin. Sa séduisante maman n'avait pas tardé à épouser en secondes noces un M. Gordinne, qui figure dans *Pedigree* sous le nom de Méline^[132]. On la trouve encore dans l'*Annuaire* de 1909 sous la sèche indication «Hemerlin (Ep.), modes».
- 127** **Frère Médard**³⁴, enseignant à l'école des Frères (institut Saint-André), rue de la Loi.
- Dans la réalité Félix Jules Cadet (1873–1953), en religion frère Félix (LcS, p. 217–218, et notes 755 et 757).
- 128** **Raymonde ROUSSEAU**, «rose comme une poupée de luxe, avec de belles boucles dorées», petite voisine de l'âge de Roger.
- 129** **M. et M^{me} ROUSSEAU**, rue de la Loi, à deux maisons des Mamelin; «tous les deux dans l'enseignement»; une fille^[128].
- Correspondent à «Dor (D'Or), professeur à l'École moyenne» (A 1912), puis «à l'École normale» (A 1913), et à «Dor, institutrice» (A 1921), au 49 rue de la Loi.
- 130** **LEROY**, agent de police, rue de l'Enseignement.
- Nos «Renseignements généreux» nous signalent un «F. Leroy, inspecteur de police» au 13 de la rue de l'Enseignement (A 1921).
- 131** **Mathilde COOMANS**, cousine de Charles Daigne^[45], dite «tante Mathilde», épouse de Victor^[134]; tient un magasin d'épicerie au coin de la rue de la Loi et de la rue de la Commune.
- Dans la réalité, les époux «V. Coomans-Van Straelen» ont bien exploité une épicerie au 2 de la rue de la Commune (A 1912, 1913).

³³ Une fois de plus, la fiction prend ici des libertés avec la réalité biographique, car l'installation au 53 rue de la Loi ne date que de février 1911, alors que le modèle de notre héros a tout juste huit ans!

³⁴ Le personnage de frère Médard ne changera pas de nom au fil des éditions successives de *Pedigree*. Mais, dans *Ped II*, 10 lignes (61 mots) le concernant sont caviardées. Dans l'édition définitive de 1958, ces passages sont restitués, mais remaniés et raccourcis : frère Médard n'y apparaît plus que sous un jour favorable (LcS, p. 217–218; voir, dans *La Femme endormie*, la dictée du 6 mars 1979).

M. MÉLINE, ami puis époux de la mère d'Albert^[126].

132

- Selon nos « Renseignements généreux », il s'agirait de « Ch. Gordinne, fabrique de registres, papeterie, reliure, imprim. Papiers, affiches artistiques, 3 rue Georges-Clemenceau » (A 1921) ... Et Simenon évoque son fils dans la Dictée *Les Libertés qu'il nous reste* (Tout Simenon 27, p. 424), sous l'avatar de Jean Gordine.

DI COCO, marchand de glaces.

133

- ◆ Dans *Jms*, marchand de crème glacée originaire de Naples, non dénommé.
- A bien existé dans la réalité : un élève de l'institut Saint-André s'appelait Albert Di Coc(c)o ; et l'*Annuaire* de 1921 signale un « Dicoco A., crème glacée » au 20 de la rue Puits-en-Sock.

VICTOR COOMANS, dit « oncle Victor », époux de « tante Mathilde »^[131], typographe.

134

? **COOMANS**, fils de Victor^[134] et Mathilde^[131], de six mois plus jeune que Roger.

135

M^{me} LAUDE, épouse de Frédéric^[172], fermière puis patronne de café à Embourg ; « une femme vigoureuse, taillée comme un homme, à la grosse voix, à la lèvre ombragée d'un duvet sombre », chez qui Roger et sa mère viennent passer l'été. [Deviend M^{me} FÉRON, même statut, dans *Ped II* ; redeviendra M^{me} LAUDE dans *Ped III*.]

136

- Simenon l'évoquera plusieurs fois dans ses *Dictées* et dans sa correspondance (*LcS*, notes 1388, 1389, 1393, et aussi 1408, 1412).

M. CHECHELOWSKI, ingénieur russe, locataire d'Élise rue de la Loi ; fait au cours de l'été 1908 un stage à Ougrée-Marihaye ; plus tard marié, père d'un enfant de 3 ans, ingénieur dans une usine électrique d'Anvers.

137

HÉLÈNE DELCOUR^[117], jeune fille de 16 ans, École normale ; six chapitres plus loin, elle sera institutrice (et fiancée).

138

? **DELCOUR**^[117], instituteur.

139

? **DELCOUR**^[117], dessinateur dans une usine.

140

? **DELCOUR**^[117], l'aîné des enfants Delcour, 35 ans, entrepreneur de peinture en bâtiments.

141

- Sans doute H. Pieters, 51 rue de la Loi (A 1912, 1913).

Chapitre iv

([samedi] 15 août 1908)³⁵

- 142** **LES PIEDBOEUF**, cultivateurs à Embourg.
 ► *Annuaire*s 1913, 1921 (*LcS*, note 1399).
- 143** **LES HALLEUX**, cultivateurs à Embourg.
 ► *Annuaire*s 1913, 1921 (*LcS*, note 1399).
- 144** **CHAPELLE**, secrétaire de rédaction de la «Gazette du Centre» à Nevers ; marié, enfants.
 ► Un Henri Chapelle fut rédacteur à la «Gazette de Liège» au temps de Sim (*LcS*, note 235).
- 145** **BOQUÉLUS**, administrateur de la «Gazette du Centre» à Nevers.

Chapitre v

(Toussaint [1908])

- 146** **Une cousine «du côté d'Élise»**, membre du Tiers Ordre, «femme ascétique» habitant Aix-la-Chapelle.
- 147** **L'organiste de Robermont** ; donne le jeudi des leçons de violon à Roger.
 ► Simenon, en 1988, a fait répondre à un correspondant qu'il était « tout à fait exact qu'il se rendait chez un professeur de musique à Robermont avec sa mère, pour y prendre des leçons de violon [...]. Il n'a pas continué très longtemps, car l'haleine de son professeur était si chargée d'ail qu'il ne supportait plus cette promiscuité. » (*LcS*, note 1369.)
- 148** **Une fillette [Mamelin] morte en bas âge** (personnage du passé), enterrée au cimetière de Robermont.
 ► Ce pourrait être, dans la réalité, Marie Jeanne Élisabeth, la troisième des enfants Simenon, décédée à l'âge de trois ans (1872–1875) ; ou la septième, Marie Joséphine Céline, décédée à l'âge de cinq ans (1879–1884).
- 149** **Un frère d'Hubert Schroefs**^[53] (personnage du passé) [tombe au cimetière de Sainte-Walburge].
- 150** **Marie BECKERS-SCHROEFS**, épouse d'un pâtissier^[151] de la rue Sainte-Walburge ; c'est une sœur d'Hubert Schroefs^[53] ; plusieurs filles.

³⁵ Datation spécifiée en tête de chapitre, mais impossible dans la réalité biographique.

BECKERS, son mari («un homme vulgaire [...] qui a le plus gros nez que Roger ait jamais vu»); boulanger-pâtissier rue Sainte-Walburge; plusieurs filles. 151

- Pas de Beckers rue Sainte-Walburge dans les *Annuaire*s, mais, au n° 22, un «Beeken V, boulanger-pâtissier, épicerie» (A 1902) qui, dans les années suivantes, subit quelques avatars orthographiques : Beecken V (A 1904), Becken V (A 1909) [*LcS*, note 1219].

Germaine, l'aînée des trois filles **BECKERS**, 17 ans, célibataire. 152

Frère MANSUY, enseignant à l'institut Saint-André, «distributeur de bonbons-surprises». 153

- ◆ *Id.* dans *Jms*, où c'est un «paysan des Ardennes au visage rond et aux yeux doux».
- Est-ce bien le même que «Frère Joseph Mansuy, directeur de l'institut Saint-Barthélemy, Frères des Écoles chrétiennes» au n° 21 de Hors-Château (A 1913)?

M. PENDERS, laïc, instituteur à l'institut Saint-André. 154

VAN HAMME, fils d'un sculpteur sur bois de Bressoux, bon élève à l'institut Saint-André. 155

- De son vrai nom Joseph Van Ham, fils de «Van Ham J., employé, 39 rue Foidart à Bressoux» (A 1913), futur ingénieur; au collège Saint-Louis, il retrouvera Georges en classe de 6^e latine (1914–1915)³⁶.

LEDoux «à la tête de clown», «presque un petit crapuleux»³⁷. 156

GALLET, élève à l'institut Saint-André. 157

- Que dire de lui, sinon que le nom d'un Alphonse Gallet figure, comme tant d'autres rencontrés ici, dans les palmarès des années de Georges à l'institut Saint-André (*LcS*, note 777)? Le romancier s'en est-il souvenu lorsqu'en 1930 il a écrit *Monsieur Gallet, décédé*?

³⁶ À l'issue de cette sixième, Van Ham rafle dix prix, alors que notre Simenon doit se contenter des seuls prix de diction et de catéchisme préparatoire à la communion solennelle! (contrairement au Roger de la fiction qui «a remporté plusieurs prix»).

³⁷ Seraient-ce de telles caractéristiques, péjoratives certes mais bien anodines dans le cadre d'un roman, qui auraient incité l'auteur, échaudé il est vrai par les procès que l'on sait, à transformer en Leroux le nom de son ancien condisciple de Saint-André, dans l'édition de décembre 1952? Six ans plus tard, l'affaire ne sentant plus le roussi, ce Leroux provisoire redevient à jamais Ledoux dans l'édition définitive.

Chapitre vi

(la fête de Saint-Nicolas [décembre 1908])

158 **Le gros M. BAUDON**, client du « Café de la Renaissance », où il joue aux cartes avec Mamelin^[3], Reculé^[108], Grisard^[68], Velden^[106]...

159 **THIOUX**, élève à l'institut Saint-André, « gros garçon roux », « dont la mère pousse une charrette de légumes dans la rue ». [Par précaution, devient VION dans *Ped II*, ... pour redevenir THIOUX dans *Ped III*.]

► Le nom de Nicolas Thioux apparaît, lui aussi, dans les palmarès de six années scolaires de l'institut Saint-André, années pendant lesquelles il était condisciple de classe de Georges Simenon.

160 **SALMON**, crémier « dans une ruelle en dessous du pont des Arches ».

◆ *Id.* dans *Jms*, mais « dans une petite rue près du marché où le beurre est meilleur et deux centimes moins cher qu'ailleurs ».

► La localisation de *Je me souviens...* semble meilleure, car la maison « Salmon-Leveaux Al., crèmerie » était sise au 27 de la rue de la Régence (A 1913 ; mais lire *LcS*, note 367).

161 **M^{me} SALMON**, crémillère.

◆ Dans *Jms*, a « deux filles aussi grosses qu'elle ».

162 **Jean**, enfant jouant sur une glissoire improvisée place du Congrès.

◆ *Id.* dans *Jms*.

163 **Victor**, autre enfant jouant sur la glissoire de la place du Congrès.

◆ *Id.* dans *Jms*.

164 **Une Russe**, étudiante en médecine, « fiancée » de Chechelowski^[137].

Chapitre vii

165 **Évariste JUSSEAUME**, frère d'Anna^[74], étudiant en droit à l'Université, futur avocat, puis officier ; célibataire, puis marié^[255, puis 253].

◆ Dans *Jms* : Émile Lunel, étudiant en médecine.

► Dans la réalité, Joseph Alfred, troisième enfant des Croissant-Brüll, né à Liège, quai de Coronmeuse, le 17 mars 1891 ; épouse en premières noces, le 20 novembre 1913, Marguerite Vantrap (1893–1913) [un enfant avant mariage, le 30 juillet 1912] ; épousera en secondes noces, le 7 août 1919, Guillelmine Ronchesne^[253] (selon Rutten), qui lui donnera trois enfants... Décédera à Liège (hôpital du Valdor), le 16 juin 1973, à l'âge de 82 ans.

Aimée JUSSEAUME, sœur cadette d'Anna^[74], étudiante à l'École normale ; plus tard professeur à l'école des Filles de la Croix, en Hors-Château ; dite « Mlle Guimauve ».

166

◆ Dans *Jms* : Elvire Lunel, qui va passer ses examens de régente.

► Dans la réalité, Maria Berthe Françoise, deuxième fille des Croissant-Brüll, née à Liège, quai de Coronmeuse, le 22 octobre 1888 ; mourra le 8 juillet 1975, à 87 ans, en la maison de repos des Dames ursulines de Fouron-le-Comte (Limbourg), où séjourna Henriette de novembre 1968 à novembre 1970.

Joseph, vieux marchand de charbon.

167

M. Charles, de la police des étrangers (Deuxième Bureau), âge mûr, semble amoureux d'Élise Mamelin.

168

Un « cousin » de Frida Stavitskaïa^[118], surnommé « le Diable », « un des nihilistes qui ont assassiné le Grand-Duc [Serge] à Saint-Petersbourg [17 (4) février 1905] ; a logé temporairement rue de la Loi.

169

Chapitre VIII

(avril 1909, avant Pâques)

R.P. MEEUS, Rédemptoriste dans une église [Sainte-Catherine] en Neuvicé.

170

? **PETERS**, le fils de Franz^[93] et Léopoldine^[92].

171

► On peut imaginer qu'il s'agit du deuxième fils de Franz Brull, Henri Jules Brull, né à Vottem-lez-Liège le 19 janvier 1906, et mort à Liège le 7 novembre 1974 (il fut le condisciple de Mathieu Rutten sur les bancs de l'Université de Liège, où il fut promu Docteur en philologie germanique en octobre 1927 ; c'est à cette époque qu'il attira l'attention du professeur Rutten sur les premiers succès, à Paris, des romans populaires de son cousin Georges Simenon).

Frédéric LAUDE, d'Embourg, marié^[136] ; cheminot, « travaille à décharger les wagons à la gare de Chênée ».

172

M^{me} CATTEAU, femme de ménage (aide à la lessive d'Élise chaque lundi), habite rue Grande-Bèche ; mariée, une fille ; le mari est « en prison depuis six mois [...] pour avoir abusé de sa fille âgée de neuf ans ».

173

Chapitre IX

(été 1911)

M. CHAUMONT, nouveau locataire d'Élise, rue de la Loi (occupe la chambre verte) ; « un Belge dont les parents sont négociants en drap pour ecclésiastiques à Verviers » ; étudiant en médecine (« le petit Chaumont qui, trouvant

174

les études de médecine trop longues et trop ardues, se contentera d'un diplôme de dentiste»³⁸. [Après disparition de *Ped II* par décision de justice, il réapparaîtra dans *Ped III* sous l'avatar de « M. BERNARD, fils d'épiciers à Verviers ».]

► Dans la réalité, le vrai Marcel Chaumont était devenu oculiste.

175 M^{lle} Lola, étudiante russe, « une grasse Caucasienne un peu bête » ; nouvelle locataire d'Élise, rue de la Loi (occupe la chambre rose).

176 M. BOGDANOWSKI, étudiant russe, « une sorte d'Oriental originaire d'Astrakhan » (mais, huit chapitres plus haut, il est déjà évoqué comme « étudiant en médecine venu de Vilna [Lituanie] » !?) ... ce qui est certain, c'est que ce

³⁸ Toute mention du nom de Chaumont avait disparu de *Ped II* (p. 308 à 311, 313, 314, 321, 341, 342, 347 à 349, 382), édition où l'on comptait en tout 44 lignes caviardées, soit 282 mots censurés.

Dans *Ped III*, les textes originaux sont rétablis, à un raccord près. Toutefois, le personnage est devenu M. Bernard, toujours de Verviers, mais fils d'épiciers cette fois.

En page 314 de l'édition originale, on pouvait lire : « ... c'est M. Chaumont qui court après Lola, la saisit à bras-le-corps, s'arrête, baletant, devant la chair baletante, devant la tête renversée où un souffle chaud fait frémir des lèvres d'un rouge sombre » ... Pas vraiment de quoi fouetter un chat, dans cette phrase qu'on dirait extraite d'un roman populaire. Eh bien ! aussi incroyable que cela paraisse en 2004, c'est sur ce passage que porte l'essentiel des griefs du plaignant contre le romancier ! Au procès de Verviers, le 5 mai 1952, M^c Garçon, s'emparant de l'assignation du plaignant, lut au tribunal cette phrase étrange : « Simenon m'a présenté comme un cœur et un détrousseur [*sic*] de cotillons » ... « Détrousseur » ! on devine avec quelle délectation malicieuse l'avocat s'est emparé de ce maladroit lapsus pour retourner l'accusation contre l'accusateur, transformant sa plaidoirie en une plaisante leçon de sémantique appliquée : « Étymologiquement, détrousser exprime le contraire de l'acte de trousser. Celui qui détrousse rabat ce qui est troussé. M. Chaumont, en agissant ainsi, accomplissait une action hautement morale qui l'honore encore à quarante ans de distance. Alors, de quoi se plaint-il ? » (article de Philippe de Baleine, *Paris-Match*, 17 mai 1952). « *Pedigree*, soulignait l'avocat, ce sont des mémoires intitulés "roman" où les choses sont arrangées, où tout est vrai et rien n'est exact, où tout a été arrangé pour rendre les choses agréables. Quand il a publié *Pedigree*, Simenon l'envoyait comme un message à des amis, à des gens comme M. Chaumont. Il en attendait plutôt une lettre de remerciement. Il en a reçu une demande d'argent [...] De quoi se plaint M. Chaumont ? Qu'on lui rappelle des souvenirs de jeunesse ? Moi, je le souhaiterais ! » (M. Renard, « Georges Simenon au tribunal civil de Verviers », *Le Jour*, 5 mai 1952).

Épilogue judiciaire : Simenon est condamné à supprimer le nom du plaignant et les passages litigieux dans la prochaine édition de *Pedigree* et à payer 100 000 francs belges de dommages et intérêts. Le 16 juin 1952, en appel, cette somme exorbitante sera réduite à 6 000 francs [environ 890 euros d'aujourd'hui]. La justice belge avait finalement tranché, en invoquant « le préjudice moral subi par le plaignant, mais la non-intention de nuire de l'auteur ». Embarrassé quant au genre littéraire de l'objet du délit, le juge évoqua « une biographie romancée » ... Quant aux magistrats, en marge du procès, ils tendaient à Simenon des exemplaires de son livre afin qu'il les leur dédicace ! (*LCS*, p. 487 ; Pierre ASSOULINE, *op. cit.* ; voir aussi note 14, p. 199.)

nouveau locataire d'Élise occupe, rue de la Loi, la chambre de derrière au rez-de-chaussée, qui « n'est pas une vraie chambre, mais l'ancienne salle à manger ».

M. SCHASCHER, étudiant, « petit Juif roux, laid et pauvre » de nationalité indéterminée; autre nouveau locataire, qui occupe « la pièce de devant, le seul abri qui était encore disponible ». 177

► Ce nom de Schascher, étudiant devenu ingénieur, cacherait-il celui de Shalom Shlouger, un correspondant de Tel-Aviv qui en 1957 invite Simenon et sa famille à venir lui rendre visite en Israël? (*LcS*, note 792.)

DÉOM, atelier d'ébénisterie ravagé par un incendie, rue Jean-d'Outremeuse. 178

► L'incendie du roman semble avoir bien eu lieu... Déom, en tout cas, est un nom emprunté à la réalité : « Déom Aug. (fils), fabric. de meubles » au 63 (69?) rue Jean-d'Outremeuse (A 1909).

M^{me} DÉOM (qui attend un bébé). 179

Les quatre personnages suivants sont tous des vieillards « de 60 à 70 ans », clients fidèles de l'établissement de bains au bord de la Meuse (*LcS*, note 740), tout comme Chrétien Mamelin :

M. PELCAT, commerce de tissus rue Entre-Deux-Ponts; « un homme énorme de plus de cent dix kilos, de qui le fond du pantalon fait penser à l'arrière-train d'un éléphant de cirque ». 180

► Comment déterminer le répondant réel de cet énorme Pelcat? À l'époque, plusieurs commerçants de cette rue vendaient du tissu... (*LcS*, note 904).

M. REPASSE, bottier de la rue de la Cathédrale, « visage ridé et nez violet, toujours grognon ». 181

M. EFFANTIN, commissaire de police, domicilié place du Congrès. 182

► Il pourrait s'agir de « Jean de Saint-Hubert, commissaire adjoint de police, 10 place du Congrès » (A 1904, 1909, 1912, 1913), « un roux qui n'avait pas un poil sur le corps » (*Destinées*)... Simenon n'excluait pas que ce policier, droit et sympathique, ait pu jouer un rôle dans la gestation du personnage de Maigret (*LcS*, note 742).

M. FOURNEAU, domicilié dans le quartier d'Outremeuse ou dans celui de Saint-Léonard. 183

« **Rita** », la chienne malinoise de M. Fourneau (*cf.* ^[105]).

184

Chapitre x

(Embourg, été 1913)

- 185** M^{me} COLLARD, l'épouse du suisse de Saint-Denis^[50].
- 186** Joseph DAIGNE, dit « Jojo », 2 ans³⁹, dont la mère^[32] vient de mourir en avril.
 ► *Joseph* Victor Coomans, né dans la réalité le 24 mai 1907, mort à Liège le 27 octobre 1970.
- 187** Le plus jeune DAIGNE, dont la mère vient de mourir en avril, « un bébé de cinq mois qu'on nourrit au lait de vache ».
 ► Charles Coomans, né le 15 décembre 1909, avait près de quatre ans dans la réalité de cet été 1913... et sa mère ne mourra qu'en novembre 1915; il décédera lui-même, le 2 septembre 1995, à près de 86 ans, à Maisières (Mons), chez sa fille Monique où il a passé ses dernières années (lettre de Stéphane Coomans [fils de Charles] à Pierre Deligny).
- 188** La demoiselle TONGLET^[48], « qui est morte vendredi ».
- 189** M^{me} DOSSIN, Les Marronniers, somptueuse villa neuve à Embourg; « jeune, jolie, dolente », tuberculeuse qui depuis deux hivers va à la montagne; mère de Jacques^[190].
 ► Nulle trace d'aucun Dossin dans les *Annuaire*s d'Embourg; mais une famille Dessain était propriétaire de 120 hectares s'étendant sur Chênée, Embourg et Vaux-sous-Chèvremont (*LcS*, note 1404).
- 190** Jacques DOSSIN, son fils; âge non précisé.
- 191** DOSSIN, père de Jacques.
- 192** Docteur FISCHER, cardiologue, médecin de la compagnie d'assurances, « presque un ami ».
 ♦ *Id.* dans *Jms*.
 ► Il ne peut s'agir que du docteur « Fischer E. » ou « Fischer Ern. », 15 boulevard de la Sauvenière (A 1912, 1921) [*LcS*, note 1068].

³⁹ Cet âge est en contradiction avec le chapitre VIII où il avait déjà « dix-huit mois »... en avril 1909! Il devrait donc, en cet été de 1913, avoir près de six ans... Ce type d'erreur est fréquent chez Simenon, en dépit de ses enveloppes jaunes de préparation.

Chapitre xi

(« une année presque entière depuis Embourg, donc printemps 1914, puis été)

Lucile, la fille de la marchande de légumes de la rue Jean-d'Outremeuse, « une gamine qui louche un peu et qui se cache toujours dans les coins avec les garçons ». 193

► Sans nul doute la fillette de « Görtz (Ép.), fruits et légumes, 82 rue Jean-d'Outremeuse » (A 1912, 1913) ... Simenon en reparlera dans deux *Dictées*, *Tant que je suis vivant* et *La Femme endormie* (LcS, note 876).

M. JACQUES « à la belle barbe noire », ami de M. Chaumont^[174]; prend la pension complète rue de la Loi; étudiant en médecine, externe (ou interne) à l'hôpital de Bavière. 194

► Charles Jacques de son nom complet, qui est devenu médecin, comme le confirme en 1956 un correspondant liégeois de Simenon.

M. DOLLENT, autre pensionnaire de la rue de la Loi, célibataire; autre ami de Chaumont^[174], étudiant en médecine lui aussi ... « sera tué [un jour de l'été 1914] dans le bois du Sart-Tilmant [*sic*, lire -Tilman] près de Boncelles » (LcS, notes 792 et 1476). 195

► Simenon l'évoque dans la *Dictée Des traces de pas*.

Étienne, domicilié quartier d'Outremeuse; un condisciple que Roger a sauvé de la noyade dans la Meuse. 196

► Personnage purement imaginaire, mais anecdote véridique: toutefois, le véritable sauvé de la noyade, ce fut le propre frère de Georges, ce Christian si étrangement absent de *Pedigree* (LcS, p. 419-421; lire les extraits de *Pedigree*, puis de la *Dictée La Femme endormie*).

Troisième partie

(« Quand les lampes se sont éteintes »)⁴⁰

Chapitre I

(1914-1915... ou 1915-1916?⁴¹)

Père RENCHON, jésuite, professeur d'histoire, de littérature et de géographie au collège Saint-Servais, 32 ans dans le roman. 197

⁴⁰ Voir note 18, p. 201.

⁴¹ Ou plutôt même « 1916-1917 », car on y évoque la rue des Maraîchers, où les Simenon de la réalité n'habiteront qu'à partir de février 1917. Ce chapitre est en tout cas mal positionné, le chapitre II ne commençant qu'en été 1915. De plus, les personnages présentés ici appartiennent au collège Saint-Servais, que le héros n'a fréquenté qu'à partir de la rentrée scolaire de 1916.

► Léon Renchon (1878–1973) est évoqué dans *Les Libertés qu'il nous reste* (dictée du 8 décembre 1978); il a bien été le professeur de Georges en quatrième (année scolaire 1916–1917), mais certes pas en troisième, puisqu'en 1917–1918 il enseignait au collège Saint-François-Xavier de Verviers.

198 **NEEF-l'aristocrate** (ou NEEF-du-château, ou NEEF-le-riche), « habite un château et vient chaque matin au collège à cheval »; condisciple de Roger au collège Saint-Servais (classe de 3^e).

► Albert Neef de Sainval? il s'agirait alors du château de Sainval, sur le territoire de Tilff (*LcS*, note 1453).

199 **NEEF-le-paysan** (ou NEEF-le-pauvre), fils d'un brasseur de la campagne, domicilié à Beaufays; autre condisciple de Roger au collège Saint-Servais.

► Le père de ce Neef-là serait-il « André Nève » (A 1913, 1921), dont la Brasserie du Dragon d'or se trouvait bien à Beaufays? (*LcS*, note 1453).

200 **Père Van BAMBEEK**, jésuite, préfet de discipline du collège Saint-Servais, « le croquemitaine du collège », « l'immense père jésuite qui a été officier de cavalerie ».

► Père Joseph Van Bambeke (*LcS*, notes 454 et 461).

201 **Un cousin PETERS** « qui est curé dans un village du Limbourg ».

202 **Un autre cousin**, du côté Mamelin, « professeur au grand séminaire de Louvain ».

Chapitre II

(de fin août 1915 [la fille à la brouette] à la rentrée de 1917)

203 **SCHORR**, commandant dans l'armée d'occupation; nouveau locataire d'Élise rue de la Loi, « les chambres restées vides venant d'être réquisitionnées par l'armée allemande ».

204 **Les filles OFFENSTADT**, « dont les parents sont propriétaires des grands magasins »; jeunes, célibataires.

205 **Un autre commandant allemand**, « banquier dans le civil »; rue de la Loi, occupe la chambre rose.

206 **M. KRAMP**, lieutenant de la Landsturm, « Bavaois court et tout rond, tout gras, tout rose », placier en champagne avant la guerre; rue de la Loi, occupe la chambre à l'entresol.

207 **M^{me} KRAMP**, son épouse.

Renée, « une grande fille de quinze ans », maîtresse occasionnelle de Roger, douze ans et demi; « une fille admirable, une brune à la chair dorée »; pensionnaire chez M^{me} Laude^[136] à Embourg; élève d'Aimée Jusseaume^[166] à l'institution des Filles de la Croix, rue Sainte-Véronique, « toute proche de la rue Saint-Gilles où se trouve le collège Saint-Servais ».

208

- (*LcS*, p. 430 *sqq.*) Un grand mystère plane sur l'identité, voire l'existence réelle, de cette attirante initiatrice de Roger... Simenon lui aurait-il attribué le prénom de Renée Mohr (voir *N.B.* de ^[54]), son ancienne voisine de la rue Pasteur, présente elle aussi à Embourg cet été-là ?

M. SACRÉ, surveillant au collège Saint-Servais.

209

Le frère cuisinier de l'institut Saint-André, « au ventre lourd en forme de poire, au visage vulgaire, à la soutane souillée »⁴².

210

- Fallait-il qu'il fût innommable dans le souvenir du jeune Georges ! En tout cas, ce frère cuisinier reste innommé dans le roman, puis caviardé et censuré dans *Ped II* et *Ped III*... (*LcS*, p. 217-218).

MEUNIER⁴³, fils d'un charcutier de Bressoux^[216], camarade de Roger à l'institut Saint-André, un an ou deux de plus que lui.

211

- Tout comme ceux de Ledoux^[156] et de Thioux^[159], le nom d'Albert Meunier apparaît dans les palmarès de l'institut Saint-André; mais, contrairement à eux, le nom de Meunier ne figure dans la classe de Simenon qu'en sixième (année scolaire 1913-1914).

M^{lle} RINQUET, retraitée des postes, pensionnaire d'Élise rue des Maraîchers; « vieille chipie à la tête d'oiseau de mauvais augure ». [Devient (par précaution ?) M^{lle} NÉGUIN dans *Ped II*, pour redevenir M^{lle} RINQUET dans *Ped III*.]

212

⁴² À son sujet, trois lignes de *Ped II* sont caviardées, soit 32 mots. 17 mots seulement subsisteront dans *Ped III*.

⁴³ Meunier devient *Ferdi* dans *Ped II* (sauf une fois, page 439, où, par la faute d'un oubli de l'auteur [ou du correcteur des Presses de la Cité ?], il est question des « jambons de Meunier », à la grande stupeur, j'imagine, du lecteur attentif !); Ferdi deviendra *Gouin* dans *Ped III*. 18 lignes le concernant sont caviardées (150 mots) dans *Ped II*; le texte est rétabli dans *Ped III*, à 30 mots près.

Il faut dire que, dès le 7 février 1950, un arrangement avait été conclu entre l'auteur et Albert Meunier, qui s'estimait diffamé dans plusieurs passages du roman : Simenon s'était engagé, dès la réédition, à changer le nom du personnage et à faire disparaître les passages litigieux. Ce qui ne lui avait pas épargné de devoir verser, au titre des dommages et intérêts, la bagatelle de 70 000 francs belges d'alors [près de 10 400 euros d'aujourd'hui]. Et d'écrire à sa mère, le 26 février : «... L'affaire Meunier est arrangée et ne me coûte en fin de compte que soixante-dix mille francs belges [il avait d'abord été question de ... 250 000 !]. Puisqu'il est si bien avec les frères, c'est l'occasion pour lui de faire un beau geste à leur égard... C'est en effet de l'argent qui ne lui a pas coûté beaucoup de sueur ! » (Pierre ASSOULINE, *op. cit.*, p. 440-441; *LcS*, p. 218 et note 758; *cf.* note 32, p. 222).

- L'*Annuaire* 1921 mentionne bien une « Riquet-Baude (Ve), sans prof., 32 rue d'Amorceur » : serait-ce notre ancienne « demoiselle » des postes ? Mais peut-être ce patronyme n'a-t-il jamais existé que dans la fiction simenonienne !? (on retrouve des personnages féminins Riquet dans pas moins de six romans).
 À verser au dossier d'onomastique pédigréenne le fait que l'enveloppe jaune prévoyait de l'appeler M^{lle} Pinquet, marchande de lampes rue Puits-en-Sock !

Chapitre III

(janvier 1918, rue des Maraîchers)

- 213** Les **vieilles demoiselles CHAINEUX**, confectionneuses de bas.
 ► Sans doute « Chaineux J. et H., tricots, bas et chaussettes, 11 rue Grétry » (A 1913, 1921), tout près du pont de Longdoz.
- 214** **CORTLEVEN**, un cousin d'Élise, coupeur dans une maison de confection.
- 215** **Sidonie**, 16 ans, « mince, avec un visage diaphane » ; plusieurs amants, et Roger en est amoureux ; une sœur est couturière ; de Bressoux ?
 ► Cette Sidonie de la fiction aurait-elle quelque chose à voir avec cette correspondante liégeoise du nom de Sidonie Belfroid qui, en 1983, « [l'] embrasse bien fort en souvenir de notre jeunesse » (LcS, note 302) ? Il existait, dans l'*Annuaire* de 1923, un « Belfroid J., charbons, 10 cour Neuville à Bressoux ».
- 216** Le **père de MEUNIER**^[211], charcutier à Bressoux, rue Dorchain (une rue inventée, semble-t-il, par Simenon).
- 217** **Jeanne**, jeune célibataire, « grande et grasse » ; connaissance de Meunier^[211].
- 218** **Camille**, de Bressoux (sa mère fait la lessive chez les Meunier) ; amie de Sidonie^[215] et de Jeanne^[217] ; « bas-cul à figure ronde et vulgaire », connaissance de Roger. Va mourir en janvier 1918.

Chapitre IV

(mi-mars 1918, « les vacances de Pâques viennent de commencer »⁴⁴)

- 219** **Raoul**, rue Surlet, coiffeur des Mamelin « depuis qu'il existe des Mamelin rue Puits-en-Sock » ; Raoul porte une « barbiche de mousquetaire ».
 ► Celui des trois coiffeurs de la rue Surlet d'alors qui a le plus de chances d'être notre Raoul est sans conteste « Remacle J., barbier-coiffeur et parfumerie, 5 rue Surlet » (A 1913), qui devient ensuite (A 1921) « Remacle J., coiffeur du théâtre Royal, costumes de théâtre, perruques, fabrique de poupées ».

⁴⁴ Dans la réalité, Pâques en 1918 est tombé le 31 mars.

Le père de Raoul^[219] ... « Tous deux sont perruquiers et maquilleurs en titre du Pavillon de Flore ».

220

NARQUET, quartier d'Outremeuse; vient de mourir (c'était un client du coiffeur Raoul).

221

Henry, quartier d'Outremeuse; autre client du coiffeur Raoul.

222

M^{me} PISSIER, location de livres rue Surlet.

223

► Selon nos renseignements généreux, cette M^{me} Pissier pourrait cacher « Ledoux-Céls J., marchand de journaux » au 59 de la rue Surlet (A 1913), devenu en 1921 « Ledoux J., libraire ».

Thérèse WASELIN, la sœur de Marcel^[29].

224

« **Pipi** », vendeuse chez Gruyelle-Marquant^[40], avec qui Marcel Wasselin, gérant, s'autorise quelques privautés ...

225

► On rencontre dans *Chez Krull* une autre « Pipi », vendeuse elle aussi... Mais bien d'autres personnages de *Pedigree* sont plus prolifiques encore et ont essaimé dans tout l'œuvre : voyez Jamar^[114], Chabot^[230], Lourtie^[233] et tant d'autres ...

Les demoiselles GRUYELLE-MARQUANT^[40], « dodues et fraîches ».

226

♦ Dans *Jms*, ce sont les trois jeunes filles Loumeau.

Couturière, rue Puits-en-Sock (fenêtre d'en face, « au-dessus de l'épicerie, à gauche du boulanger »).

227

Prostituée « derrière la vitrine », maison près de la Passerelle.

228

Chapitre v

(printemps 1918, « premier jeudi après les vacances de Pâques »)

« **J.P.G.** », professeur d'allemand au collège Saint-Servais; marié; surnommé ainsi parce qu'il porte un nom compliqué et qu'« il signe de ces initiales les compositions qu'il corrige à l'encre rouge ».

229

► On retrouve un personnage de *L'Évadé*, Jean-Paul Guillaume, professeur d'allemand au lycée de La Rochelle, affublé du même sigle (« c'était le paraphe qu'il apposait sur les compositions »).

CHABOT-le-diplomate, élève au collège Saint-Servais; habite dans l'opulent quartier de Fragnée.

230

► Dans une lettre de 1957 à un correspondant, Simenon se souvient d'avoir bien connu un Willy Chabot, avec qui il était au collège Saint-Servais, « mais je ne me souviens pas l'avoir décrit dans un roman » ... On retrouvera des Chabot dans plus de six romans de l'auteur (*LcS*, note 63).

- 231** **Frère aîné de CHABOT**^[230].
- 232** **LECLERC**, élève au collège Saint-Servais, domicilié dans le quartier de Fragnée.
- 233** **Le gros LOURTIE**, élève à Saint-Servais, fils d'un important brasseur de la ville ; « si bête qu'à 19 ans, déjà obèse, il est assis sur les bancs, trop petits pour lui, de troisième ». [Devenu par précaution JURAMIE dans *Ped II*, il redeviendra LOURTIE dans *Ped III*.]
 ► Ce patronyme de Lourtie, résolument prolifique, se retrouve dans sept autres fictions de Simenon, sans oublier onze « Maigret » dans lesquels Lourtie est inspecteur à la P.J. de Paris. Quant à notre Lourtie de *Pedigree*, il pourrait bien être apparenté à la famille de « Lourtie Ed., admin.-gérant de la Sté anonyme Liégeoise des Eaux gazeuses » 44 rue Douffet (A 1913).
- 234** **La fraîche Mariette**, confiserie et glaces à 200 mètres du collège Saint-Servais.
 ► Nos Renseignements généreux ont bien du mal à retrouver la trace du modèle de cette charmante Mariette : pas moins de huit confiseurs, glaciers ou pâtisseries rue Saint-Gilles ! Mais comme un ancien condisciple, écrivant à Simenon en 1955, se souvient « d'avoir été manger de la glace au citron [avec lui] au coin de la rue Saint-Gilles et de la rue des Bénédictines », nous privilégions l'adresse qui correspond à cette localisation : « Crahay J., confiseur, 49 rue St-Gilles » (A 1921) [*LcS*, note 1030].
- 235** **STIEVENS**, élève borné du collège Saint-Servais, aîné de Roger de quelques mois, dont le père était courtier, « dont la mère et les sœurs vont avec les Allemands et trafiquent d'on ne sait quoi ».
- 236** **Frère Maxime**, enseignant à l'institut Saint-André.
- 237** **VERGER**, élève du collège Saint-Servais ; fils d'un important entrepreneur de peinture en bâtiments.
- 238** **LAFONT**, élève du collège Saint-Servais, 17 ans, dont le père tient un grand magasin de chaussures ; exhibitionniste.
- 239** **Laurence NEEF**, l'aînée des trois sœurs de Neef-le-paysan^[199] ; louche un peu.

Chapitre vi

- 240** **Gaston VAN DE WAELE**, de Neeroeteren, cousin de Roger, 18 ans, l'aîné de la famille^[244-249] ; étudiant d'une école commerciale ; pensionnaire rue Gérardrie.

► [C'est Fred Van Elst, 21–24 ans, fermier aux Irrigations, Neeroeteren, dans *La Maison du canal*⁴⁵.]

M. GUGENHEIM, commerçant rue de la Madeleine (immense magasin-entrepôt). 241

► Selon nos informateurs, ce patronyme dissimulerait celui de Silberstein, dont les magasins occupaient l'angle de la rue de la Madeleine et de la rue Lombard (A 1921).

Max GUGENHEIM, son fils, 20 ans. 242

RAMAEKERS, chasseur rue de la Madeleine. 243

► Pas de Ramaekers à cette époque rue de la Madeleine, mais, au n° 13, un « Radermacher G., cordonn. » (A 1913).

Cécile VAN DE WAELE, de Neeroeteren, cousine de Roger; sœur de Gaston^[240], deuxième des filles. 244

► [C'est, dans *La Maison du canal*, Bertha Van Elst, 12–15 ans.]

Alice VAN DE WAELE, de Neeroeteren, cousine de Roger; sœur de Gaston^[240], la plus jeune des filles. 245

► [C'est, dans *La Maison du canal*, Alice Van Elst, 5–8 ans.]

Jef VAN DE WAELE, de Neeroeteren, cousin de Roger; frère de Gaston^[240], le second fils; « un monstre à grosse tête, aux mains de géant », chasseur d'écureuils. 246

► [C'est, dans *La Maison du canal*, Jef Van Elst, 19–22 ans.]

Mia VAN DE WAELE, de Neeroeteren, cousine de Roger; sœur de Gaston^[240], l'aînée des filles. 247

► [C'est, dans *La Maison du canal*, Mia Van Elst, 17–20 ans.]

La mère VAN DE WAELE, de Neeroeteren, « dont les jupes pendent autour d'un corps en manche à balai »; cinq enfants. 248

Le père VAN DE WAELE, de Neeroeteren; cinq enfants; présentement déporté en Allemagne, « où il tient une maison de bains ». 249

⁴⁵ Toute cette famille Van de Waele, on la trouvait déjà dans *La Maison du canal* (1933) sous le nom de Van Elst. Les modèles réels de ces personnages fictionnels sont les membres de la famille Peeters-Vandeweerd, apparentée à la mère du romancier. Dans son enfance (en 1915 ou 1916?), Georges tout comme Roger « a été invité à passer les vacances de Noël » dans cette famille. Pour plus de détails sur cette incontournable « maison du canal », lire Mathieu RUTTEN, *op. cit.*, I B, note 53, p. 369–375.

- 250** **Petite danseuse de la Renaissance**, « au visage touchant de gamine mal portante ».

Chapitre VII

(l'expédition de Lanaeken)

- 251** **VRIENS**, poète wallon, bibliothécaire à la bibliothèque communale des Chiroux.
- Il s'agit ici d'un simple lapsus orthographique, comme en commettait si souvent Simenon, au grand désarroi de son correcteur, qui s'en est souvent arraché les cheveux ! Lire, bien sûr, « VRINDTS (Joseph) [Liège 1855 – Liège 1940] »⁴⁶ (*LcS*, p. 102 ; note 507 ; p. 245).
- 252** **Éléonore DAFNET** (nom de jeune fille), amie d'Élise, ancienne vendeuse à l'Innovation ; épouse d'un fermier de Lanaeken dans le Limbourg, « au-delà de Visé ».
- 253** **Monique DUCHÊNE**, aînée des filles Duchêne, cousine d'Évariste Jusseaume^[165], naguère fiancée avec lui.
- Dans la réalité, il semble qu'elle l'ait finalement épousé : veuf de sa première épouse^[255], Joseph Croissant n'a-t-il pas après la guerre convolé en secondes noces, le 7 août 1919, avec Guillemine Ronchesne, 28 ans comme lui, domiciliée 514 rue Saint-Léonard ?
- 254** **DUCHÊNE**, médecin, père de trois filles^[253,259,260], « rue Sainte-Foi [*sic*], juste derrière le quai de Coronmeuse »⁴⁷.
- Dans la réalité : G. Ronchesne, pharmacien, 514 rue Saint-Léonard.
- 255** **Thérèse JUSSEAUME-PRUNIER**, domiciliée quartier Saint-Léonard, ouvrière dans un atelier de couture ; a eu un enfant d'Évariste^[165], qui l'a épousée deux mois avant la guerre.
- Dans la réalité : Marguerite Mélanie Berthe Vantrap, née en 1893, meurt à vingt ans, peu après avoir épousé Joseph Croissant le 20 novembre 1913 (*LcS*, note 1277).
- 256** **PRUNIER**, père de Thérèse^[255], domicilié quartier Saint-Léonard ; gardien de nuit dans une usine.
- Dans la réalité : J. Vantrap, comptable dans un charbonnage ; domicilié au 91 de la rue Jolivet (*LcS*, note 1277).

⁴⁶ Simenon évoquera à nouveau, dans *Quand j'étais vieux* (Tout Simenon 26, p. 212), « le bibliothécaire en chef des Chiroux, le doux poète wallon Vrienst [*sic*] ». Jamais deux sans trois : dans *Les Libertés qu'il nous reste* (TS 27, p. 437–438), le malheureux poète réapparaît cette fois sous l'avatar de Vriens !

⁴⁷ Lire : rue Sainte-Foy (auj. rue du Commandant-Marchand), qui tombe sur le quai de Coronmeuse. Peut-être le romancier pensait-il à la rue Saint-Léonard, parallèle au quai ?

M^{me} PRUNIER, mère de Thérèse^[255].

257

SAUVEUR, artisan dont « on entend les marteaux » du quai de Coronmeuse ; un fils.

258

► Nul Sauveur à cet endroit dans les *Annuaire*s de l'époque, mais la maison des Croissant est entourée par celles de « Tollet Jos., fabr. d'armes » et de « Jacquemin E., industriel » (A 1912, 1913).

Colette DUCHÊNE, sœur de Monique^[253], à peine plus âgée que Roger.

259

Yolande DUCHÊNE, sœur de Monique^[253], pas tout à fait 15 ans.

260

Le fils SAUVEUR^[258].

261

Simone, une amie des petites Duchêne, ex-maîtresse d'un certain Georges.

262

Georges, juste cité, ex-amant de Simone^[262].

263

Franz, soldat allemand faisant partie de l'armée d'occupation, basé à Lanaeken, locataire d'Éléonore Dafnet^[252] ; fils d'un bourgmestre de village.

264

Ethel, jeune militaire allemand, locataire d'Éléonore Dafnet^[252] ; fils d'un notaire de Mayence, « une sœur mariée avec un baron ».

265

Chapitre VIII

(juin 1918)

Albert, garçon de café à l'Académie de billard du Palace 21–23, rue du Pont-d'Avroy.

266

Marie, « au visage en forme de lune », de Lanaeken ou environs, fille de fermiers du Limbourg ; suit à Liège des cours à l'école Pigier ; pensionnaire d'Élise rue des Maraîchers.

267

Alice, « une maigre aux cheveux roux » ; même statut que Marie^[267].

268

Chapitre IX

(été, puis octobre 1918)

GERMAIN, plus de 70 ans ; librairie-cabinet de lecture, rue de la Cathédrale.

269

► Dans la réalité : Louis George-Renkin, libraire 108 rue de la Cathédrale ; « George L., libraire, abonnement de lecture », indique l'*Annuaire* de 1921. Dans une interview

de 1943, Simenon rappelle qu'il a été «vendeur à la librairie George, rue de la Cathédrale face au Tisserand»⁴⁸.

- 270** M^{lle} **Georgette**, célibataire, nièce de M. Germain^[269], employée dans sa librairie.
- 271** **M. HIQUET**, premier commis à la librairie Germain^[269].
- 272** **LIEVENS**, juge de paix, «cousin de la mère de Roger», habite près du Jardin botanique. [Ce personnage est orthographié «Lievins» dans *Ped II*.]
 ♦ Dans *Jms I*, dans une autre circonstance, c'est le cousin Doyen; transmué, dans *Jms II*, en cousin Loyens!
 ► «Juge de paix du 2^e canton» (A 1921), ce cousin «A. Loyens» de son vrai nom habitait au 36 de la rue Fusch, artère qui effectivement borde au nord le Jardin botanique (*LcS*, note 524).
- 273** **Estelle PETERS**, cousine de Roger, domiciliée à Tongres, célibataire; c'est la fille de «Louis de Tongres»^[36].
 ► Dans la réalité, Sylvie Élisabeth Brüll, fille de François Guillaume Henri Brüll; née à Tongres le 23 mars 1895 (Sylvie Wilsens-Brull).
- 274** ? **PETERS**, médecin, fils de «Louis de Tongres»^[36].
 ► Dans la réalité, Henri Lucien Brüll (dit Lucien Brull), qui fut médecin, chef de la policlinique de l'hôpital de Bavière en 1937; né à Tongres le 11 janvier 1898, mort à Wandre le 9 septembre 1959.

Chapitre x

(lundi 11 et mardi 12 novembre 1918)

- 275** **Le pâtissier du pont de Longdoz**, «à qui Roger s'est présenté voilà huit jours» (Élise : «C'est un si beau métier, Roger! As-tu jamais vu un pâtissier dans la misère?») et qui pourrait le prendre comme apprenti : «Je connais bien votre grand-père. Revenez donc me voir dans une dizaine de jours. Nous en reparlerons.»

Roger s'est-il représenté chez son pâtissier, comme convenu, à la mi-novembre? Le roman ne nous le dit pas, puisqu'il se clôt ici, au soir du 12 novembre, lendemain de l'Armistice...

- Dans la réalité, il semble que le jeune Georges a bien effectué quelques jours d'apprentissage chez un pâtissier Marchal, au 43 de la rue Jean-d'Outremeuse (une

⁴⁸ Ce magasin (qu'il nomme «Aux Tisserands» dans une *Dictée* de 1977, *Point-virgule*) se trouvait bien aux n^{os} 107-109, à l'angle des rues de la Cathédrale et de la Sirène : «Au Tisserand : aunages, toiles, lingerie, bonneterie, rideaux» (A 1921).

pâtisserie s'y trouve encore aujourd'hui!) ... pas vraiment « au pont de Longdoz », mais pas trop loin de chez lui : venant de la rue des Maraîchers, il suffit de passer le pont [d'Amercœur] et d'emprunter de bout en bout la chère rue Puits-en-Sock qui a englobé aujourd'hui la rue Entre-Deux-Ponts de jadis... à peine plus de 600 mètres, moins de dix minutes à pied (*LcS*, note 887).

Deux Russes, les deux derniers locataires d'Élise, rue des Maraîchers ; « ils dorment dans la salle à manger, et Roger passe le plus clair de son temps à les promener à travers la ville ».

276

Ainsi s'achève l'Inventaire de ce *Pedigree*, qui couvre quinze années de la vie d'un jeune Liégeois nommé Roger [← Georges] et de sa parentèle⁴⁹. À la page finale des premières éditions figurait la mention :

FIN DU PREMIER VOLUME

et cette prometteuse mention n'a pas laissé d'en intriguer plus d'un... Car nous attendons toujours — et ne lirons jamais — les deuxième et troisième volumes espérés⁵⁰.

Certes, on peut toujours s'ingénier à découvrir des réminiscences, voire des suites à *Pedigree*, tout au long des écrits et dictées autobiographiques⁵¹.

⁴⁹ Si l'on excepte les courts épisodes parisiens et nivernais concernant Félix Marette. Les 34 chapitres du « premier volume » de *Pedigree* couvrent quinze ans et neuf mois exactement, puisqu'ils courent du soir du 12 février 1903 au soir du 12 novembre 1918.

⁵⁰ ... voire les « 15 ou 20 volumes » du projet initial ! (lettre du 12 janvier 1941 à Gaston Gallimard). Mais nous nous serions contentés de deux ou trois ! « Je compte faire le deuxième volume d'ici trois ou quatre ans et le troisième dans dix ans. Je veux que ce soit l'œuvre principale de ma vie », pouvait-on lire dans *La Légia* du 21 juin 1943 (Théo Claskin, « L'étonnante carrière de Georges Simenon »). Voir aussi, de son ami Henri Moers, « À la recherche du... tome second de *Pedigree* », dans *La Meuse* du 10 mars 1952 (*LcS*, note 778).

⁵¹ Ainsi dans *Lettre à ma mère* (1974), et dans bien des pages des diverses *Dictées* (1973–1979) ; on pense notamment aux dernières pages de *Destinées*, dictées les 18 et 19 octobre 1979, où l'on peut lire : « Dès mon adolescence, dès mon enfance, j'avais été passionné par la destinée des personnes qui m'entouraient, et tout d'abord par celle des nombreux membres de ma famille [...] mon père et ma mère d'abord, mon grand-père Simenon ensuite, puisque mon grand-père Brüll était mort depuis longtemps, la vingtaine d'oncles et de tantes des deux branches de la famille, puis la multitude des cousins et cousines dont j'ai suivi la trace aussi longtemps que possible et dont il m'arrive encore de chercher à connaître le destin. » À noter que cela vient contredire la déclaration faite au début de la toute première *Dictée* (*Un homme comme un autre*, 1973) : « J'ai écrit *Pedigree* pour me débarrasser de mon enfance, pour utiliser une fois pour toutes ma famille telle qu'elle était et ne plus avoir la désagréable sensation de la retrouver dans mes livres ».

C'est vrai pour la saga des Mamelin/Simenon et des Peters/Brüll... Mais où est la suite de la grande «épopée des petites gens» d'Europe et de partout? Quid des autres couplets de la «chanson de geste de l'humanité-mouton», de «l'homme nu» de toutes conditions?

Une des raisons de l'abandon de ce vaste projet littéraire et social, c'est bien sûr la crainte légitime de nouveaux procès⁵². Mais là n'est pas la raison majeure, déterminante. Pour en savoir davantage sur le mystère de la non-écriture d'une inracontable épopée, quoi de mieux que de vous conseiller de lire, dans *Le roman de Simenon*, ce qu'en explique la plume d'un autre simenologue⁵³?

*
* *
*

Quoi qu'il en soit, on l'a vu, dans le *Pedigree* de Simenon comme dans le *Dichtung und Wahrheit* de Goethe, il convient de faire appel aux ressources de tout l'œuvre pour combler les lacunes et omissions de l'autobiographe. C'est ainsi que, chez l'un comme chez l'autre, à la prosaïque réalité de la vraie vie toujours se mêle et se fond la poésie de la fiction.

Pierre DELIGNY
Encyclopædia Universalis

... Et puis, aux premières pages de *Mémoires intimes*, le 16 février 1980, évoquant *Je me souviens...* et *Pedigree*, Simenon écrit : «C'est un autre *Pedigree* que je commence en ce moment. Non plus le mien, mais le tien, de ton entourage, ta jeunesse surtout, celle de tes trois frères et de ta mère...» Au fond, les 73 chapitres de *Mémoires intimes* constituent un vrai prolongement de *Pedigree* puisque, couvrant soixante ans cette fois, ils courent de l'été 1918 («j'avais un peu plus de quinze ans et le médecin de famille m'avait annoncé que mon père n'avait plus que pour deux ans à vivre») à ce fatal jour de mai 1978 où sa fille met fin à ses jours, cette Marie-Jo à qui sont écrits et dédiés ces *Mémoires*.

«... Mes *Mémoires intimes* sont en effet la suite logique de *Pedigree*, puisqu'ils reprennent ma vie depuis l'âge de seize ans jusqu'en 1978. Mais cette fois, contrairement aux conseils que m'avait donnés mon ami André Gide, je les ai écrits à la première personne...» (extrait d'une lettre à Pierre Deligny, en date du 14 décembre 1981).

⁵² Le jour même du procès de Verviers, on pouvait lire dans la presse cette confidence faite à René Henoumont : «Deux volumes devaient suivre. Il n'en est plus question. Le premier a coûté trop cher. Trop de procès, trop de gens susceptibles.» (*La Meuse*, 5 mai 1952.)

«Le second et le troisième tome n'ont pas été et ne seront jamais écrits car, parmi les centaines de personnages épisodiques que je devrais mettre en scène, combien me vaudraient de nouvelles condamnations à de substantiels dommages et intérêts? Je n'ose pas y penser!» (extrait de la préface d'avril 1957 pour l'édition définitive de *Pedigree*).

⁵³ Cf. Jean-Louis DUMORTIER, «La saga de(s) Simenon ou l'épopée impossible», dans J.-L. DUMORTIER (éd.), *Le Roman de Simenon. Pedigree : entre réalité et fiction*, Tournai, La Renaissance du Livre, 2003.

Index des personnages de *Pedigree*⁵⁴

Les chiffres de renvoi sont les numéros d'ordre d'entrée en page (première occurrence) des personnages.

Avertissement : Cet Index ne traitant que des personnages fictionnels de *Pedigree* (roman), n'y figurent ni les noms des personnages de *Je me souviens...* (autobiographie), ni ceux d'aucune autre « personne existante ou ayant réellement existé ». On trouvera ces noms dans le corps de l'Inventaire, précédés d'un losange ♦ (*Jms*) ou d'une flèche ► (noms réels).

⁵⁴ (Cette ultime note a été considérablement étoffée à la demande de Michel Lemoine, ce « maître des personnages », dont on ne saurait trop recommander au curieux la lecture de l'Introduction à son *Index des personnages de Georges Simenon*, « Archives du Futur », Éditions Labor, Bruxelles, 1985.)

On aura remarqué que l'Index de notre inventaire-recensement compte une douzaine de personnages secondaires, non dénommés, et désignés par leur « emploi » : ainsi la *couturière de la rue Puits-en-Sock*, le *Doyen de Saint-Nicolas*, le *frère cuisinier*, le *gardien de nuit*, l'*organiste de Roerbmont*, l'*ouvrier*, le *pâtissier du pont de Longdoz*, la *prostituée dans la vitrine*...

On devine que l'inscription à l'inventaire de tels « figurants anonymes » relève d'un choix subjectif du recenseur [par convention, l'*Index des personnages*... de Michel LEMOINE, quant à lui, les ignore : « Nous avons privilégié l'onomastique par rapport à la fonction des personnages, puisque ce procédé élimine de la liste bon nombre de personnages **anonymes** parfois essentiels à l'action »]. Il ne s'agissait pas ici de faire figurer la moindre figure qui passe, il fallait que l'anonyme ait un certain impact sur l'action, une certaine importance pour les personnages ; sinon le recenseur serait déborder par une pléthore de pâles figurants, à commencer, dans le seul chapitre 1, par le camelot aux chromos-devinettes (« Cherchez le Bulgare »), le vendeur de billets de tombola de Bruxelles, puis une vieille cliente à l'« Innovation », des gendarmes du côté de la place Saint-Lambert... et des centaines d'autres ! Parfois, toutefois, choix difficile : ainsi fallait-il ou non inscrire à l'inventaire, chapitre 1, l'*agent de police* de la rue Léopold, celui qui d'en bas, en compagnie de Désiré, a assisté de loin à la naissance de Roger(-Georges) ? après tout, ce fut son premier ange gardien... de la paix ! Il conviendrait alors, *in extremis*, de lui affecter le numéro supplémentaire 15 bis...

« Il arrive que l'auteur fasse allusion à des personnages réels — célèbres ou anecdotiques, contemporains ou appartenant au passé ». Tout comme dans l'*Index des personnages*..., « notre attitude à leur égard a été ferme : n'ont été retenus et intégrés à l'index que les personnages contemporains intervenant en liaison directe avec un personnage appartenant en propre à la fiction. Ainsi, Maurice Garçon figure dans l'index en tant que défenseur de Hyacinthe Danse [dans *Les Trois Crimes de mes amis*], mais Freud ou Hitler ne s'y trouvent pas parce qu'ils ne sont que cités ». Nous n'avons donc pas retenu, par exemple, chapitre 1, le roi Léopold II ni sa maîtresse la baronne de Vaughan... Mais il nous vient un remords, celui de n'avoir pas inscrit à notre recensement **Einstein**, puisqu'on apprend au chapitre IX de la deuxième partie que Pauline **Feinstein**^[119], partie à Berlin, y est devenue son élève, qu'il « considère comme un de ses meilleurs disciples ». D'où Einstein = n° supplémentaire 173 bis. « F.E. = mc^2 »... C.Q.F.D. !

En l'état, la prise en compte de douze « anonymes » dans notre inventaire-recensement, jointe au fait que certains couples, trios ou associés s'y voient attribuer un seul numéro, portent le grand total du « casting » de *Pedigree* à près de trois cents personnages.

Les noms de remplacement (*Ped II* [1952] ou *Ped III* [1958 et rééd.]) font renvoi aux noms de l'édition originale (*Ped I* [1948]); par exemple, FÉRON : v. LAUDE.

- Adonie (sœur) : 110
 Albert (ami de Roger) : 126
 Albert (garçon de café) : 266
 Alice (de Lanaeken) : 268
- BAUDON : 158
 BECKERS : 151
 BECKERS (Germaine) : 152
 BECKERS-SCHROEFS (Marie) : 150
 BÉGUIN (M^{me}) : 14
 BERNARD : v. CHAUMONT
 BLOCH : 109
 BOGDANOWSKI : 176
 BONMERSOIN : 33
 BOQUÉLUS : 145
 BROIS : 85
 BROOKS : 57
- Camille (de Bressoux) : 218
 CARESMEL : 47
 CATTEAU (M^{me}) : 173
 CESSION : 2
 CESSION (M^{me}) : 5
 CHABOT : 230
 CHABOT (frère aîné) : 231
 CHAINEUX (demoiselles) : 213
 CHAPPELLE : 144
 Charles (policier) : 168
 CHAUMONT : 174
 CHECHELOWSKI : 137
 CLAES : 63
 COLLARD : 50
 COLLARD (M^{me}) : 185
commandant allemand : 205
 COOMANS (Mathilde) : 131
 COOMANS (Victor) : 134
 COOMANS (leur fils) : 135
 CORBION (M^{me}) : 112
 CORTLEVEN : 214
 COUSTOU, dit « Coucou » : 26
- COUSTOU-PETERS (Félicie) : 18
couturière rue Puits-en-Sock : 227
- DAFNET (Éléonore) : 252
 DAIGNE (Charles) : 45
 DAIGNE (frère de Charles) : 44
 DAIGNE (Joseph, dit « Jojo ») : 186
 DAIGNE (le plus jeune) : 187
 DAIGNE (Louise, dite « Loulou ») : 51
 DAIGNE-MAMELIN (Françoise) : 32
 DAMBOIS : 113
danseuse de la « Renaissance » : 250
 DEBEURRE (Maria) : 10
 DELCOUR (les) : 117
 DELCOUR (trois fils) : 139, 140, 141
 DELCOUR (Hélène) : 138
 DELOBEL (les) : 4
 DEMBLON : 65
 DEMOULIN, dit « Vieux Papa » : 30
 DEMOULIN (Marie)
 → MAMELIN-DEMOULIN (Marie)
- DÉOM : 178
 DÉOM (M^{me}) : 179
 « le Diable » : 169
 DI COCO : 133
 DOLLENT : 195
 DOMS (Frédéric) : 84
 DOSSIN : 191
 DOSSIN (M^{me}) : 189
 DOSSIN (Jacques) : 190
 DOUTÉ : 49
Doyen de Saint-Nicolas : 77
 DUCHÊNE : 254
 DUCHÊNE (Colette) : 259
 DUCHÊNE (Monique) : 253
 DUCHÊNE (Yolande) : 260
 DUPEUX : 107
- EFFANTIN : 182
 ESTÉVANT (Philippe) : 83

- Ethel (soldat allemand) : 265
 Étienne (condisciple de Roger) : 196
- FEINSTEIN (Pauline) : 119
 FEINSTEIN (sa mère) : 120
 FEINSTEIN (son père) : 121
 Ferdi : v. MEUNIER
 FÉRON : v. LAUDE
 FISCHER : 192
 FLAHAUT : 67
 FOURNEAU : 183
 Franz (soldat allemand) : 264
frère cuisinier : 210
- GALLET : 157
gardien de nuit : 39
 Georges : 263
 Georgette (employée de librairie) : 270
 GÉRARD (M^{me}) : 99
 GERMAIN : 269
 GODARD : 62
 GOUIN : v. MEUNIER
 GRISARD (Émile) : 68
 GRISARD (son frère) : 69
 GRÜBER : 125
 GRUYELLE-MARQUANT : 40
 GRUYELLE-MARQUANT (demoiselles) : 226
 GUGENHEIM : 241
 GUGENHEIM (Max) : 242
- HALKIN : 61
 HALLEUX : 143
 Henry (d'Outremeuse) : 222
 HERMANN : 116
 HIQUET : 271
 HOSAY : 6
 HOSSELET : 111
- JACQUES : 194
 JAMAR (M^{me}) : 114
 Jean (enfant place du Congrès) : 162
 Jeanne : 217
 Joseph (garçon de café) : 71
 Joseph (marchand de charbon) : 167
- J.P.G. : 229
 Jules (garçon de café) : 86
 JURAMIE : v. LOURTIE
 JUSSEAUME : 72
 JUSSEAUME (Aimée) : 166
 JUSSEAUME (Anna) : 74
 JUSSEAUME (Évariste) : 165
 JUSSEAUME-PETERS (Louisa) : 21
 JUSSEAUME-PRUNIER (Thérèse) : 255
- Kees (fils de Pietke) : 101
 KRAMP : 206
 KRAMP (M^{me}) : 207
 KREUTZ : 34
 KREUTZ (M^{lles}) : 55
- LAFONT : 238
 LAUDE (Frédéric) : 172
 LAUDE (M^{me}) : 136
 LECLERC : 232
 LEDENT : 46
 LEDOUX : 156
 Léontine (servante) : 91
 LEROUX : v. LEDOUX
 LEROY : 130
 LIEVENS : 272
 LIEVENS → PETERS (M^{me})
 LOBRON : v. CORBION
 Lola (étudiante) : 175
 LORISSE : 102
 LORISSE (M^{me}) : 103
 LORISSE (M^{lle}) : 104
 « Loris » (chien) : 105
 LOURTIE : 233
 Lucile (fille de légumière) : 193
- MAGIS : 97
 MAMELIN (Arthur) : 17
 MAMELIN (Catherine) : 41
 MAMELIN (Cécile)
 → WASSELIN-MAMELIN (Cécile)
 MAMELIN (Chrétien) : 27
 MAMELIN (Désiré) : 3
 MAMELIN (fillette décédée) : 148

- MAMELIN (Françoise)
→ DAIGNE-MAMELIN (Françoise)
- MAMELIN (Guillaume) : 43
- MAMELIN (femme de Guillaume) : 42
- MAMELIN (Juliette) : 31
- MAMELIN (Lucien) : 28
- MAMELIN (Madeleine) : 78
- MAMELIN (Roger) : 16
- MAMELIN (un cousin) : 202
- MAMELIN-DEMOULIN (Marie) : 19
- MAMELIN-PETERS (Élise) : 1
- MANSUY (frère) : 153
- MARETTE (Félix), dit Félicien Miette : 24
- MARETTE (François) : 80
- MARETTE (M^{me}) : 82
- MARETTE-VÉTU (Isabelle) : 59
- Marie (de Lanaeken) : 267
- Mariette (confiserie et glaces) : 234
- MARTENS : 70
- MARTIN (M^{me}) : 60
- MATRAY : 79
- Maxime (frère) : 236
- Médard (frère) : 127
- MEEUS : 170
- MÉLINE : 132
- MEUNIER : 211
- MEUNIER (père de) : 216
- MIETTE (Félicien) → MARETTE (Félix)
- MITOURON : 38
- MONNOYEUR : 13
- MOREL : v. JAMAR
- MOURON (M^{me}) : 88
- NARQUET : 221
- NEEF-l'aristocrate : 198
- NEEF-le-paysan : 199
- NEEF (Laurence) : 233
- NÉGUIN : v. RINQUET
- OFFENSTADT (filles) : 204
- organiste de Robermont* : 147
- ouvrier (l')* : 73
- PAIN : 75
- PAIN (Armand) : 98
- PAIN (Julie) : 54
- PAIN (sœur de Julie) : 81
- pâtissier du pont de Longdoz* : 275
- PELCAT : 180
- PENDERS : 154
- PETERS (le père des 13 enfants) : 11
- PETERS (M^{me}) née Lievens
(la mère des 13 enfants) : 12
- PETERS (Élise) → MAMELIN-PETERS (Élise)
- PETERS (Estelle) : 273
- PETERS (Eugénie) : 25
- PETERS (Félicie)
→ COUSTOU-PETERS (Félicie)
- PETERS (Franz) : 93
- PETERS (fils de Franz) : 171
- PETERS (Hubert) : 56
- PETERS (Léopold) : 7
- PETERS (Léopoldine, dite Poldine) : 92
- PETERS (Louis) : 36
- PETERS (fils de Louis) : 274
- PETERS (Louisa)
→ JUSSEAUME-PETERS (Louisa)
- PETERS (Marthe)
→ SCHROEFS-PETERS (Marthe)
- PETERS (un cousin) : 201
- PETERS (une cousine) : 146
- PIEDBŒUF : 142
- PIERSON : 37
- « Pipi » : 225
- PISSIER (M^{me}) : 223
- prostituée derrière la vitrine* : 228
- PRUNIER (Thérèse)
→ JUSSEAUME-PRUNIER (Thérèse)
- PRUNIER (père de Thérèse) : 256
- PRUNIER (mère de Thérèse) : 257
- RAMAEKERS : 243
- Raoul (coiffeur) : 219
- Raoul (père de) : 220
- RECLÉ : 108
- RENCHON (père) : 197
- Renée (« connue » à Embourg) : 208

- REPASSE : 181
 RINQUET (M^{lle}) : 212
 « Rita » (chienne) : 184
 ROSKAM (fils et fille) : 94
 ROUSSEAU (M. et M^{me}) : 129
 ROUSSEAU (Raymonde) : 128
Russe (étudiante en médecine) : 164
Russes (deux), locataires : 276
- SACRÉ : 209
 SAFT : 122
 SAFT (mère de) : 123
 SALMON : 160
 SALMON (M^{me}) : 161
 SAUVEUR : 258
 SAUVEUR (fils) : 261
 SCHASCHER : 177
 SCHORR : 203
 SCHROEFS (Germaine) : 90
 SCHROEFS (Hubert) : 53
 SCHROEFS (frère d'Hubert) : 149
 SCHROEFS (Jacques) : 89
 SCHROEFS (Marie)
 → BECKERS-SCHROEFS (Marie)
 SCHROEFS-PETERS (Marthe) : 52
 SCHUTTRINGER : 76
 Sidonie (de Bressoux) : 215
 « Sigismond » : 115
 Simone : 262
 SMET (M^{me}) : 23
 SMET (Marie) : 22
 SMET (Valérie) : 8
 SNYERS : 20
 STAVITSKAÏA (Frida) : 118
 STAVITSKY (père de Frida) : 124
 STIEVENS : 235
 STIEVENS (mère et sœurs) : 235
- THIOUX : 159
 TONGLET : 48
 TONGLET (M^{lle}) : 188
 TORSET : 38
 TROCLET : 66
- VAN BAMBEEK (père) : 200
 VAN CAMP : 95
 VAN CAMP (M^{me}) : 96
 VAN DER DONCK : 15
 VANDERVELDE : 64
 VAN DE WAELE (le père) : 249
 VAN DE WAELE (la mère) : 248
 VAN DE WAELE (Alice) : 245
 VAN DE WAELE (Cécile) : 244
 VAN DE WAELE (Gaston) : 240
 VAN DE WAELE (Jef) : 246
 VAN DE WAELE (Mia) : 247
 VAN HAMME : 155
 VAXELAIRE(-CLAES) : 63
 VELDEN (Albert) : 106
 VELDEN (Joseph) : 106
 VERGER : 237
 VÉTU (Isabelle)
 → MARETTE-VÉTU (Isabelle)
 VÉTU (Joseph) : 58
 VÉTU (M^{me}) : 87
 Victor (enfant place du Congrès) : 163
 « Vieux Papa » → DEMOULIN
 VION : v. THIOUX
 VRIENS : 251
- WASSELIN (Marcel) : 29
 WASSELIN (Thérèse) : 224
 WASSELIN-MAMELIN (Cécile) : 35
 WILHELMS : 9
 WINAND (M^{me}) : 100

Le Fonds Simenon

D'abord installé dans une salle de la Bibliothèque Générale de l'Université, place Cockerill, le Fonds Simenon se trouve, depuis novembre 1981, au premier étage du château de Colonster, à l'orée du campus universitaire du Sart Tilman.

Il réunit des documents aussi nombreux que variés qui en font à la fois une bibliothèque, un fonds d'archives et un musée.

On y trouve 80 manuscrits correspondant à la production romanesque des années 1940 à 1972, les cassettes et dactyls des «dictées», l'exemplaire nominatif des 72 volumes des œuvres complètes publiées par les éditions Rencontre, les différentes éditions en français et dans 33 langues étrangères des romans signés Georges Simenon, les contributions à la *Gazette de Liège* entre 1919 et 1922, les romans populaires et les contes publiés sous 17 pseudonymes (dont le plus fréquent est G. Sim) entre 1921 et 1937, les reportages et interviews réalisés par Simenon entre 1931 et 1946.

Ajoutons à cela les ouvrages de la critique, les mémoires universitaires, les anthologies scolaires, les milliers d'articles écrits dans la presse au fur et à mesure des parutions, les cassettes et vidéo-cassettes d'interviews de Simenon, la correspondance d'écrivains et d'amis célèbres (Gide, Cocteau, Pagnol, Keyserling, Miller, Fellini, Renoir, ...).

Citons encore les quelque 2 000 photos permettant de suivre toutes les étapes de la vie et de la carrière de Georges Simenon, des vidéo-cassettes de films ou téléfilms, des photos de films, les originaux des portraits de Simenon par Vlamincq, Buffet et Cocteau, une reproduction miniature de la statue de Maigret à Delfzijl, des diplômes et médailles honorifiques, une collection de pipes, ...

Le Fonds Simenon s'accroît régulièrement tant par les envois que continue à assurer l'entourage du donateur que par l'achat de pièces nouvelles.

De par la volonté du donateur lui-même, le Fonds Simenon est tenu à la disposition des étudiants et des chercheurs. Il est aussi accessible aux non-spécialistes et aux groupes sur demande motivée adressée à la gestionnaire du Fonds. Il convient toutefois de noter que les pièces originales ne sont pas prêtées à l'extérieur et que la consultation ainsi que la reproduction de certains documents inédits est soumise à autorisation spéciale.

Adresse du Fonds Simenon :

Château de Colonster, Allée des Érables, B-4000 LIÈGE (Belgique).
Télécopie : + 32 (0)4 366 45 95

Accessibilité du Fonds Simenon :

les mercredis, sauf en période de vacances, sur rendez-vous à convenir avec le conservateur du Fonds, Christine Delière, tél. +32 (0)4 366 52 71 ou 366 30 22.

Composition :
Étienne RIGA, T_EX, P_STricks

Achévé d'imprimer le 9 février 2004
pour le compte du Centre d'Études Georges Simenon
sur la presse offset d'Étienne RIGA, imprimeur-éditeur,
à La Salle, B - 4120 NEUPRÉ

Téléphone : + 32 4 372 13 66
Télécopie : + 32 4 372 13 88
E-mail : etienne.riga@skynet.be

ISSN 0778 - 0702

D/2004/0480/3

